
FONDO PIZZOFALCONE


BIBLIOTECA PROVINCIALE
Armadio XXX
Palchetto F
Num.° d' ordine 67
31064


NAZIONALE
B. Prov.
R. BIBLIOTECA
VITT. EM. III
II
2106
NAPOLI

DE

LA LITTÉRATURE

DU MIDI

DE L'EUROPE.

TOME II.



DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET.

DE

LA LITTÉRATURE

DU MIDI

DE L'EUROPE,

PAR J. C. L. SIMONDE DE SISMONDI,

De l'Académie et de la Société des Arts de Genève, Correspondant de l'Académie royale des Sciences de Prusse, Membre honoraire de l'Université de Wilna, des Académies Italienne, des Georgofili, de Cagliari, de Pistoïa, etc.

TOME SECOND.





A PARIS,

Chez TREUTTEL et WÜRTZ, Libraires, rue de Lille, Ancien hôtel de Lauraguais, n° 17;

Et à STRASBOURG, même Maison de Commerce.

1813.

DE

LA LITTÉRATURE

DU MIDI

DE L'EUROPE.

CHAPITRE XI.

Boccace; Littérature italienne à la fin du XIVe et pendant le XVe siècles.

Ce fut un beau siècle pour la littérature italienne que le quatorzième, un siècle qui honore l'esprit humain, un siècle dans lequel se déploya, plus que dans aucun autre, la puissance créatrice du génie. Dans les autres nations, dans les autres langues, il existait aussi des littératures naissantes; les poésies qui restent de cette époque ont le charme qui tient à la jeunesse des nations, la naïveté, la vigueur, quelquefois la fraîcheur de l'imagination; mais elles appartiennent à l'âge tout entier, et non à quelques

individus; les chansons du midi de la France, les romans de chevalerie du nord, les romances des Espagnols, les pastorales des Portugais, portent un caractère national qui nous fait connaître et souvent aimer l'esprit et les mœurs du temps; mais elles ne nous frappent point comme l'œuvre d'un puissant génie, et ne nous attachent à aucun individu. Il n'en est pas de même de l'Italie; la culture de l'esprit y était au moins aussi avancée qu'en France et en Espagne; mais sur une foule d'égaux dominent, comme trois tours, trois hommes prodigieux, qui, chacun dans leur genre, ont donné à leur langue une puissance nouvelle; qui ont laissé des modèles que tous les autres peuples se sont empressés d'imiter, et qui se sont élevés des monumens que la postérité la plus reculée regardera encore avec admiration. Le Dante, au commencement du siècle, donna à l'Europe le premier grand poëme qu'elle ait eu depuis sa renaissance, le premier qu'on put comparer aux anciennes épopées; Pétrarque créa la nouvelle poésie lyrique; Boccace, la nouvelle prose, harmonieuse, souple, légère et propre aux sujets les plus élevés comme les plus badins. Le dernier membre de ce triumvirat illustre n'est point, il est vrai, égalé aux deux autres, parce que le genre dont il fut le créateur est moins relevé, que le mérite de former le langage vulgaire semble moins l'œuvre

du génie, et peut-être aussi, parce que de beaucoup son meilleur ouvrage est gâté par un mélange d'immoralité, et qu'à la réputation d'élégance s'est joint pour lui celle d'une gaîté trop libre. Cependant la force d'esprit nécessaire pour sentir quelle devait être la vraie noblesse, la pureté, l'harmonie de la prose, lorsqu'il n'en existait aucun modèle, non pas seulement en italien, mais dans aucune des langues parlées à cette époque, n'est pas moins extraordinaire que celle qu'il a fallu pour donner à la haute poésie son inspiration en même temps que ses règles.

Jean Boccace, né à Paris en 1313, était fils naturel d'un marchand florentin, ou plutôt de Certaldo, petit château du Val d'Elsa qui relevait de Florence. Son père le destinait au commerce, mais il lui fit donner auparavant une éducation littéraire. Dès l'âge de sept ans, Boccace témoigna son goût pour les lettres, et commença à faire des vers, tandis qu'il manifestait une extrême répugnance pour les affaires. Il repoussa également et l'apprentissage du commerce, et l'étude du droit canon que son père voulait lui faire entreprendre. Cependant, pour le satisfaire, il fit plusieurs voyages; mais il en rapporta, au lieu du goût des affaires qu'on avait cru lui inspirer, de plus vastes connaissances, et plus de passion pour l'étude. Il obtint enfin la permission de se vouer uniquement

à la carrière littéraire; il se fixa à Naples, où le roi Robert accordait aux lettres une protection puissante : il aborda toutes les sciences qui étaient alors enseignées; il apprit aussi les premiers rudimens du grec, que l'on parlait encore en Calabre, mais que les savans étudiaient à peine; il assista, en 1341, à l'examen glorieux de Pétrarque, qui précéda son couronnement à Rome; et dès lors il s'attacha à ce grand poète par une amitié qui a duré jusqu'à la fin de leur vie. A la même époque, Boccace, qui était d'une figure très-élégante, d'un esprit très-vif et très-agréable, et qui aimait passionnément les plaisirs, s'attacha à une fille naturelle du roi Robert, nommée Marie, qui, depuis sept ou huit ans, était mariée à un gentilhomme napolitain, et qu'il a célébrée dans ses écrits sous le nom de Fiammetta. Il ne faut point chercher dans son amour pour elle la pureté ou la délicatesse de celui de Pétrarque pour Laure. La Princesse Marie avait été élevée dans la cour la plus corrompue de l'Italie; elle en avait adopté l'esprit, et c'est à son goût dépravé qu'il faut attribuer tout ce que l'on blâme le plus dans le Décamerone, ouvrage composé par Boccace d'après son ordre, et pour lui plaire. De son côté, Boccace l'aimait peut-être autant par vanité que par un sentiment vrai; quoiqu'elle fût distinguée par la beauté, les grâces et l'esprit autant que par le

rang, on ne voit pas qu'elle ait exercé une grande influence sur sa vie, et la conduite non plus que les écrits de Boccace ne donnent point à connaître un cœur vraiment touché, ou un attachement profond. Boccace quitta Naples en 1342 pour revenir à Florence; il y retourna en 1344, et en revint pour la dernière fois en 1350. C'est alors qu'il se fixa dans sa patrie, où sa réputation lui avait déjà assigné un rang distingué. Dès lors sa vie fut partagée entre les emplois publics, surtout les ambassades dont il fut chargé, les devoirs de l'amitié envers Pétrarque, pour lequel son attachement était toujours plus tendre, et les travaux constans et infatigables auxquels il se livrait pour l'avancement des lettres, la recherche des manuscrits, l'explication de l'antiquité, l'introduction de la langue grecque en Italie, et la composition de ses volumineux ouvrages. Il prit l'habit ecclésiastique en 1361; il mourut à Certaldo, dans la maison de ses pères, le 21 décembre 1375, âgé de soixante-deux ans.

Le Décaméron, ouvrage auquel Boccace doit aujourd'hui sa plus haute célébrité, est un recueil de cent Nouvelles qu'il a encadrées d'une manière ingénieuse, en supposant que, pendant la terrible peste de 1348, une société de femmes, jeunes, sages et spirituelles, et d'hommes qui s'étaient retirés dans une campagne charmante

pour éviter la contagion, s'étaient imposé la loi, pendant dix jours, de raconter chacun chaque jour une nouvelle. La société était formée de dix personnes, et les nouvelles se trouvent ainsi au nombre de cent. La description des délicieuses campagnes de Florence, où s'étaient établis ces joyeux hermites, celle de leurs promenades, de leurs fêtes, de leurs repas, a donné à Boccace lieu de déployer toutes les richesses du style le plus souple et le plus gracieux. Les Nouvelles qui sont variées avec un art infini, quant au sujet et à la manière, depuis les plus touchantes et les plus tendres jusqu'aux plus badines, et malheureusement aussi jusqu'aux plus licencieuses, ont développé son talent de conter sur tous les tons et dans tous les genres; enfin la description de la peste de Florence, qui sert d'introduction, a été mise au rang des plus beaux tableaux historiques qu'aucun siècle nous ait conservé. La vérité parfaite de la description, le choix des circonstances qui peuvent faire l'impression la plus profonde, et qui, en mettant sous les yeux les objets les plus horribles, n'excitent pas cependant de dégoût; l'émotion de l'écrivain, qui perce sans cesse sans être nulle part affichée, donnent à ce morceau la vraie éloquence historique, celle qui, dans Thucydide, anime la description de la peste d'Athènes. Boccace avait ce modèle sous les yeux,

mais il avait plus présens encore à l'esprit les événemens dont il avait été le témoin, et c'était la peinture fidèle de ce qu'il avait vu, non l'imitation classique, qui développait le mieux son talent.

C'est encore une chose bien digne de remarque, que ce cadre si hautement sérieux pour une conception si badine; cette mort si rapprochée, si menaçante, si présente à tous les instans, qui produit l'enivrement de la vie; ce besoin passionné de l'homme de se distraire dans la douleur; et ce torrent de gaîté qui renaît dans son cœur, au moment où toutes les circonstances extérieures sembleroient devoir le dessécher. On se figure souvent qu'on a besoin de s'occuper d'objets mélancoliques, pour qu'ils soient en harmonie avec la tristesse qu'on sent au fond du cœur; c'est qu'on n'a pas encore été vraiment accablé par le poids de la souffrance. Lorsqu'enfin on connaît par expérience quelles sont les douleurs de la vie, on apprend aussi comment il faut lutter avec elles, appeler l'imagination à son aide, pour émousser le poignard du sentiment, ruser avec sa peine pour la distraire, et se traiter enfin comme un malade à qui l'on épargne tout ce qui le ramène au souvenir de son mal.

Quant aux contes eux-mêmes, il serait difficile de les faire connaître par des extraits, plus

difficile encore de rendre sensible, par une traduction, un mérite qui tient essentiellement à la langue. Ce qui a fait la gloire de Boccace, c'est la parfaite pureté du langage, l'élégance, la grâce, et surtout la naïveté, qui est tout ensemble le plus haut mérite du conte, et le charme particulier de la langue italienne. Malheureusement Boccace ne s'est point prescrit la même pureté dans les idées et les images, que dans la langue qu'il employait. La forme de son ouvrage était légère et badine: il y a inséré un grand nombre d'histoires galantes; il y a fait tomber à pleines mains le ridicule sur les maris dupés, sur les moines corrompus et corrupteurs, sur des choses qu'il regardait cependant lui-même comme sacrées, la morale d'une part, le culte de l'autre, et il s'est fait par-là une réputation peu d'accord avec sa propre vie. Le Décaméron, cependant, publié vers le milieu du quatorzième siècle (en 1352 ou 1353), lorsque Boccace avait au moins trente-neuf ans, a circulé librement en Italie, et fut imprimé dès l'invention de l'imprimerie, jusqu'au Concile de Trente, qui le défendit au milieu du seizième siècle. Sur les sollicitations du grand duc de Toscane, et après deux négociations curieuses entre ce souverain, et les papes Pie v et Sixte v, le Décaméron, corrigé et châtié, fut imprimé en 1573 et en 1582.

Plusieurs des contes de Boccace paraissent empruntés de récits populaires, ou d'événemens réels : on trouve l'original de quelques-uns dans nos vieux fabliaux, d'autres dans le recueil italien des cent Nouvelles antiques, d'autres encore dans un roman indien, qui avait passé dans toutes les langues de l'Orient, et qui avait été traduit en latin dès le douzième siècle, sous le nom de Dolopathos, ou le Roi et les sept Sages. L'invention dans ce genre n'est pas moins rare que dans tout autre ; et les mêmes contes que Boccace avait recueillis peut-être à la cour joyeuse des princes, ou dans les carrefours des villes, nous ont été racontés de nouveau dans toutes les langues de l'Europe ; mis en vers par les premiers poètes de la France et de l'Angleterre, ils ont fait une réputation à trois ou quatre successeurs de Boccace. Cependant si celui-ci ne peut s'enorgueillir de l'invention des histoires elles-mêmes, il a pour lui l'invention du genre. On avait auparavant fait des contes pour rire : le premier il les transporta dans la littérature ; et par l'élégance de la diction, par la juste proportion de toutes les parties de ses récits, par le charme des détails, il joignit la jouissance poétique, la jouissance de l'art, au plaisir plus vulgaire qu'avaient fait les premiers conteurs.

Un roman de Boccace, la Fiammetta, est après ses contes celui de ses ouvrages qui a le plus de célébrité. Boccace peut être considéré comme le premier inventeur du roman d'amour. Ce genre d'écrits avait été absolument inconnu à l'antiquité. Les Grecs de Bysance avaient, il est vrai, quelques romans, dont la connaissance nous a été apportée depuis; mais il n'y a aucune raison de croire que Boccace les eût jamais vus, ou même s'il en avait eu connaissance, qu'il eût voulu imiter des ouvrages d'imagination inventés si long-temps après la décadence de la belle littérature. Les romans de chevalerie des Français, dont nous avons parlé, avaient, il est vrai, des rapports avec le genre dont Boccace fut le créateur; mais celui-ci, au lieu de recourir, pour flatter l'imagination, à des événemens merveilleux, tira toutes ses ressources du cœur humain et de la passion. Fiammetta est une dame de la plus haute noblesse de Naples, qui raconte son amour et ses peines; c'est toujours elle qui parle, et l'auteur ne paraît point. Les événemens sont peu variés: au lieu de marcher vers la conclusion, ils se ralentissent; mais l'amour est exprimé avec un feu, avec une langueur, qu'aucun autre écrivain italien n'a su conserver. On sent que Fiammetta est dévorée par l'ardeur qu'elle exprime, et quoiqu'elle n'ait pas le moindre rap-

port avec Phèdre, celle-ci se présente au souvenir, car dans l'une et dans l'autre :

« C'est Vénus toute entière à sa proie attachée ».

Boccace était dans l'usage de représenter, sous le nom de Fiammetta, la princesse Marie, l'objet de ses amours. Le lieu de la scène, à Naples, le rang de l'amante, et plusieurs circonstances encore feraient croire qu'aussi dans ce roman Boccace a voilé à demi ses propres amours sous ce nom. Mais dans ce cas, il est bien étrange qu'il donne de beaucoup le meilleur rôle à la femme, qu'il peigne l'amour effréné de Fiammetta, et l'infidélité de Pamphile, dans un livre qu'il veut dédier à sa maîtresse ; qu'enfin il révèle au public des aventures dont sa vie et son honneur dépendaient peut-être.

Il y a beaucoup de discours dans Fiammetta, et souvent on peut leur reprocher des longueurs; surtout on est fatigué de la manière scolastique de raisonner des interlocuteurs, qui ne veulent jamais laisser aucun argument en arrière. Aujourd'hui elle est essentiellement fastidieuse, alors elle était la conséquence nécessaire de l'éducation commune, et de la pédanterie qu'on admirait. Un autre défaut plus bizarre du roman de Boccace, c'est le mélange de l'ancienne mythologie et de la religion chrétienne. Fiammetta, qui avait vu pour la première fois son

Pamphile à la messe dans une église catholique, est déterminée à l'écouter par une apparition de Vénus, et pendant tout le récit, les mœurs et les croyances anciennes et modernes sont constamment confondues. On avait bien vu aussi dans les romanciers et les fabliaux du moyen âge, une confusion entre les deux croyances, toutes les fois que les trouvères avaient essayé de peindre l'antiquité. Ces hommes ignorans ne pouvaient pas concevoir une autre existence que celle qu'ils connaissaient, et ils apportaient un vernis de christianisme pardessus tout ce qu'on leur avait appris de l'ancienne mythologie. Mais ceux qui rétablirent l'étude des classiques, et Boccace à leur tête, faisaient ce mélange tout différemment. C'étaient aux dieux païens qu'ils attribuaient la vie, la puissance et l'activité. Accoutumés à n'admirer rien que les anciens classiques, ils ramenaient toujours l'objet de leurs études, les figures et les machines auxquelles ils étaient accoutumés, même au milieu des ouvrages qu'ils puisaient tout entiers dans leurs cœurs.

Boccace a écrit un autre roman, beaucoup plus long que sa Fiammetta, et beaucoup moins connu; il est intitulé *Filocopo*. Ce sont les aventures de Florio et de Blanchefleur, héros d'un ancien roman de chevalerie, que Boccace a seulement retravaillé. Le mélange des deux mytho-

logies semble y être fait d'une manière plus systématique que dans Fiammetta. Boccace parle de la religion moderne, en employant toujours les noms de l'ancienne. Lorsqu'il fait allusion à la guerre entre Manfred de Sicile et Charles d'Anjou, il représente le pape comme grand-prêtre de Junon, et excité par cette déesse, qui veut venger sur le dernier descendant des empereurs, les anciennes offenses d'Énée à Didon; plus loin, il parle de l'incarnation du fils de Jupiter, envoyé sur la terre pour la réformer et la sauver; il adresse à Jupiter lui-même sa prière; il semble enfin s'efforcer de confondre les deux religions, et de montrer que, sous des noms différens, ce n'était qu'un seul et même culte. Je ne sais si un scrupule littéraire faisait croire à Boccace qu'il ne pouvait employer dans un ouvrage de goût des noms que n'avaient point employé les écrivains du siècle d'Auguste, ou si, au contraire, un scrupule religieux, plus bizarre encore, lui interdisait de mêler aux fables qu'il inventait à plaisir le nom de la Divinité; dans l'un et l'autre cas, sa religion poétique est bien étrange, et paraît aujourd'hui une profanation. Il y a dans le Filocopo beaucoup plus d'aventures, beaucoup plus de variété, mais moins de passion que dans la Fiammetta; la lecture en est quelquefois rendue fatigante par le soin même que Boccace a apporté

à en rendre le style nombreux, et à en arrondir les périodes. Cette prose poétique ne laisse point oublier le travail de l'écrivain, et quelquefois son affectation.

Boccace nous a laissé aussi deux poëmes héroïques, *la Theseide*, et *Filostrato*; ni l'un ni l'autre n'a obtenu une grande réputation; tous deux sont presque oubliés aujourd'hui; ils méritent cependant d'être rappelés comme les premiers essais dans l'ancien genre épique, qui aient été faits en Europe depuis le renversement de l'empire romain. Pétrarque, il est vrai, avait tenté, dans son poëme de l'Afrique, de rivaliser avec Virgile, mais il l'avait écrit en latin : d'ailleurs il n'avait songé qu'à traduire l'histoire en froids hexamètres, et il n'avait su la revêtir d'aucun autre charme poétique, que de la coupe des vers. Boccace, au contraire, sentit que la vie d'un poëme épique devait se trouver dans l'intérêt, le merveilleux, l'invention; il outrepassa son but, il écrivit des romans plutôt que des poëmes; mais par-là même il montra à ses successeurs quelle route ils devaient suivre.

Les deux poëmes de Boccace font encore, sous un autre rapport, époque dans l'histoire de la poésie épique : tous deux sont écrits en rime octave, ou dans cette espèce de strophes de huit vers qui a été employée depuis dans

toutes les épopées italiennes, espagnoles et portugaises. Boccace en fut l'inventeur. Il trouvait que la rime tierce employée par le Dante imposait une trop forte gêne au poëte, et tenait, par son enchaînement continuel, l'attention du lecteur trop suspendue. Toutes les autres formes régulières de versification étaient appropriées à la poésie lyrique, et les vers qui n'étaient soumis à aucun enchaînement régulier, ne paraissaient point assez poétiques à l'oreille délicate des Italiens. La strophe que Boccace inventa est composée de six vers croisés sur deux rimes, suivis d'un distique. On trouve avant lui d'autres octaves, mais d'une autre forme (1).

(1) Les Siciliens, dans leurs anciennes poésies, ont eu des couplets de huit vers croisés sur deux rimes. Les Castillans, dès le treizième siècle, ont des octaves sur trois rimes; et un ouvrage remarquable d'Alfonse x, roi de Castille, sur lequel nous reviendrons, est écrit dans ce mètre. Mais ces octaves se coupent en deux quatrains, et sont rimées ainsi: 1, 2, 2, 1; 1, 3, 3, 1. La forme inventée par Boccace, 1, 2; 1, 2; 1, 2; 3, 3; a prévalu même en Castille. Comme exemple de cette versification, et de la manière de Boccace, je joindrai ici le début de la *Theseide.*

O Sorelle Castalie, che nel monte
Elacona contente dimorate,
D'intorno al saggio Gorgoneo fonte,
Sotto esso l'ombra delle frondi amate

Les ouvrages latins de Boccace sont volumineux, et ils ont contribué puissamment autrefois à l'avancement des études; les deux plus célèbres sont un Traité sur la généalogie des

---

Da Febo, dalle quali ancor la fronte
Spero d'ornarmi, sol che 'l concediate,
Le sante orecchie a miei preghi porgete
E qnelli udite come voi dovete.

E' m'e venuta voglia, con pietosa
Rima, di scrivere nna storia antica,
Tanto negli anni riposta e nascosa
Che latin autor non par che ne dica,
Per quel ch'io senta, al libbro alcuna cosa.
Dunqne si fate, che la mia fatica
Sia gratiosa a chi ne fia lettore,
O in altra maniera ascoltatore.

Siate presenti, o Marte rubicondo
Nelle tne armi rigido e feroce,
E tu madre d'amor col tuo giocondo
E lieto aspetto, e 'l tuo figliol veloce,
Co dardi sol possente à tutto 'l mondo.
E sostenete la mano e la voce
Di me, che'ntendo e vostri affetti dire,
Con poco bene e pieu d'assai martire.

La *Theseide* fut traduite en vers anglais par le père de la poésie anglaise, Chaucer. Lorsque cette traduction ne fut presque plus intelligible pour le commun des lecteurs, Dryden la retravailla, et son poëme, intitulé *Palamon and Arcite*, jouit de quelque succès. Cependant, des passions invraisemblables, des évènemens inexplicables, et de longues et fatigantes descriptions rendent la Théséide d'une lecture également difficile en italien et en anglais.

Dieux, et un autre sur les montagnes, les forêts et les fleuves; dans le premier, il exposait avec clarté toute l'ancienne mythologie; dans le second, il rectifiait la géographie, qui était encore fort mal entendue. Ces deux ouvrages sont négligés aujourd'hui, parce que la découverte d'un grand nombre de manuscrits alors inconnus, et les facilités que l'imprimerie donne pour l'étude, ont permis de pousser beaucoup plus loin la connaissance de l'antiquité. Dans le temps où ils furent écrits, ils étaient également remarquables par l'étendue des connaissances, par la méthode et la clarté. Le style n'en est pas à beaucoup près si pur et si élégant que celui de Pétrarque.

Mais si la célébrité est attachée seulement aux poésies italiennes de Pétrarque et aux Nouvelles de Boccace, notre reconnaissance pour ces deux grands hommes doit être fondée sur de tous autres motifs; ils ressentirent plus vivement que personne cet enthousiasme pour la belle antiquité, sans lequel on n'aurait point réussi à la bien connaître; ils consacrèrent une vie longue et laborieuse, à l'étude et à la recherche des manuscrits. Les chefs-d'œuvre des anciens étaient ensevelis dans les archives de quelques couvens, épars à de grandes distances, incorrects et incomplets, dépourvus de notes, de tables, de marginaux, de tous ces secours

par lesquels l'art typographique a facilité pour nous la lecture des ouvrages avec lesquels nous ne sommes pas familiarisés, de tous ceux que donnent des études antérieures, ou la comparaison des originaux entre eux. Il fallait une inconcevable force de tête pour retrouver dans un écrit de Cicéron, par exemple, sans titre ni commencement, tout ce qui indiquait l'auteur, la période de l'histoire où il avait été écrit, les circonstances qui l'avaient déterminé; pour corriger les nombreuses erreurs des copistes; pour reconnaître les lacunes qui, se présentant le plus souvent au commencement et à la fin, ne laissaient subsister ni le titre, ni les divisions, ni la conclusion, ni rien de ce qui peut servir à diriger dans une lecture; enfin, pour démêler comment un manuscrit retrouvé à Heidelberg pouvait suppléer à celui qu'on découvrait à Naples. En effet, c'était par de longs voyages que les savans s'instruisaient; copier un manuscrit avec le degré d'exactitude nécessaire pour qu'il fît autorité, était une chose toujours fort longue et fort coûteuse; aussi une bibliothèque de deux ou trois cents volumes passait-elle pour fort nombreuse, et fallait-il aller chercher bien loin la suite d'un livre qu'on avait commencé près de chez soi.

Pétrarque et Boccace, dans leurs continuels voyages, copièrent et firent copier les classiques

qu'ils trouvaient épars sur leur route. Le premier s'était entre autres proposé de rassembler toutes les œuvres de Cicéron, et il n'y réussit qu'après de longues années; le second apprit aux Italiens à étudier le grec dans un but vraiment littéraire, non point pour des intérêts de commerce ou des traductions scientifiques, mais pour orner son esprit et étendre ses connaissances sur cette autre moitié de l'antiquité, qui jusqu'alors était demeurée voilée à ses compatriotes. Il fit fonder à Florence une chaire pour l'enseignement de la langue grecque; il y conduisit, il y installa lui-même un des plus savans grecs de Constantinople, Léonce Pilate; il le reçut dans sa maison, quoique ce fût un homme hargneux et désagréable; il le nourrit à sa table pendant tout le temps que ce professeur voulut bien rester à Florence; il s'inscrivit le premier parmi ses écoliers; il fit venir, à ses frais, de Grèce, tous les manuscrits grecs qui se répandirent dans Florence, et qui servirent aux leçons de Léonce Pilate; car l'enseignement se faisait alors surtout par la lecture à haute voix, avec des commentaires, et un livre dont on ne possédait le plus souvent qu'une seule copie, devait servir à la fois à plusieurs milliers d'écoliers.

Il y a une distance infinie entre les trois grands hommes dont nous venons de parcourir

les ouvrages, et ceux mêmes de leurs contemporains qui conservent encore aujourd'hui quelque réputation; aussi nous arrêterons-nous à peine sur eux, et seulement assez pour faire remarquer leur existence et l'époque à laquelle ils appartiennent. Les plus grands, à mes yeux, sont les trois historiens florentins qui portent le nom de Villani. Jean l'aîné, qui mourut de la première peste en 1348; Matthieu, son frère, qui mourut de la seconde peste en 1361; et Philippe, fils de Matthieu, qui continua l'histoire de son père jusqu'en 1364, et qui écrivit ensuite une Histoire littéraire florentine, première entreprise de ce genre dans les temps modernes. Mais c'est dans un autre ouvrage que j'ai rendu hommage à ces trois grands hommes, qui ont été, pendant plus d'un siècle, mes guides fidèles pour l'Histoire d'Italie, et qui, par leur candeur, leur loyauté, leur franchise antique, leur attachement à la vertu, à la liberté, à tout ce qu'il y a de grand et de noble sur la terre, m'avaient inspiré une affection personnelle; en sorte que je ne les quittai, pour poursuivre sans eux un voyage difficile, qu'avec la douleur avec laquelle on se sépare d'anciens amis.

Deux poètes, dans ce siècle, partagèrent avec Pétrarque les honneurs du couronnement poétique, Zanobi de Strada, que l'empereur

Charles IV couronna lui-même à Pise en 1355, avec grande pompe: on n'a point conservé ses vers; et Coluccio Salutati, secrétaire de la république florentine, un des plus purs latinistes, et des hommes d'Etat les plus éloquens qu'ait produits l'Italie dans ce siècle. Mais celui-ci ne jouit point de cet honneur, qui lui avait été accordé par l'empereur à la demande des Florentins; Coluccio était mort en 1406, âgé de soixante-seize ans, avant le jour fixé pour la cérémonie; et cette couronne glorieuse fut placée sur son tombeau, comme elle le fut plus tard sur celui du Tasse.

Parmi les prosateurs, Franco Sacchetti, né à Florence vers l'an 1335, et mort avant la fin du siècle, après avoir occupé les premiers emplois dans sa république, est celui des écrivains toscans qui s'approche le plus de Boccace. Il l'a imité dans ses nouvelles, comme il avait imité Pétrarque dans ses poésies lyriques; mais ces dernières ne sont point imprimées, tandis qu'on a plusieurs éditions de ses contes. Au reste, quelque éloge que l'on fasse de la pureté et de l'élégance de son style, je le trouve plus curieux à consulter sur les mœurs de son temps, qu'entraînant par sa gaîté lorsqu'il croit être le plus plaisant. Il rapporte dans ses deux cent cinquante-huit Nouvelles presque toujours des événemens de son temps et d'autour de lui:

ce sont des anecdotes domestiques, de petits accidens de ménage, qui, en général, me paraissent très-peu réjouissans; quelquefois des friponneries qui ne sont guère adroites, des plaisanteries qui ne sont guère fines, et l'on est souvent tout étonné de voir un plaisant de profession s'avouer vaincu par un mot piquant que lui a dit un enfant ou un rustre, et qui ne nous cause pas beaucoup d'admiration. Après avoir lu ces Nouvelles, on ne peut s'empêcher de conclure que l'art de la conversation n'avait pas fait dans le quatorzième siècle des progrès aussi rapides que les autres beaux-arts, et que ces grands hommes à qui nous devons tant de chefs-d'œuvre, n'étaient point si bons à entendre causer que des gens qui ne les valent pas.

Deux poètes de quelque mérite prirent le Dante pour modèle, et composèrent comme lui, en *terza rima*, de longues allégories, moitié descriptives, moitié scientifiques. Fazio des Uberti, dans le *Dettamondo*, entreprit la description de l'univers, dont les différentes parties personnifiées racontent à leur tour leur histoire; Federigo Frezzi, évêque de Foligno, qui mourut en 1416 au concile de Constance, a, dans son *Quadriregio*, décrit les quatre règnes de l'Amour, de Satan, des Vices et des Vertus. L'un et l'autre de ces poètes a eu souvent des vers heureux, et qui ne sont pas indignes du

Dante; mais quelle idée se faisaient-ils des œuvres du génie, lorsqu'ils ont cru que la divine Comédie était non point une invention unique, mais un genre dans lequel chacun pouvait s'essayer.

L'étude passionnée de l'antiquité dont Pétrarque et Boccace avaient donné l'exemple, suspendit cependant d'une manière très-extraordinaire la littérature italienne, et fit rétrograder la langue. L'Italie, après avoir produit ses trois premiers classiques, se reposa un siècle entier. Pendant ce temps, l'érudition fit des progrès surprenans, et les connaissances se répandirent d'une manière beaucoup plus générale, mais ce fut en restant toujours stériles. L'esprit avait conservé toute son activité, la gloire littéraire toute sa splendeur; mais l'étude constante des anciens avait ôté toute originalite aux écrivains. Au lieu de perfectionner une langue nouvelle, et de l'enrichir de chefs-d'œuvre qui fussent en rapport avec les mœurs et les idées modernes, on n'avait cherché qu'à copier servilement les anciens modèles. L'imitation trop scrupuleuse détruisit, de cette manière, tout esprit d'invention, et les plus célèbres érudits ne produisirent, pour pièces d'éloquence, que des amplifications de collége. Plus un homme était fait, par son rang, ou par ses talens, pour acquérir un nom dans les lettres, plus il

aurait rougi de cultiver sa langue maternelle ; il s'efforçait presque de l'oublier pour ne pas s'exposer à gâter son latin, et le peuple, demeuré seul dépositaire de cette langue qui avait déjà brillé d'un si grand éclat, la corrompait et la faisait retourner vers la barbarie.

Le quinzième siècle, si pauvre pour la littérature italienne, fut cependant un siècle hautement littéraire ; c'est celui de tous peut-être où l'ardeur pour l'étude fut le plus universelle, où elle fut le plus puissamment secondée par les princes et les peuples, où elle procura le plus de gloire à ceux qui s'y livraient, et où les monumens des langues anciennes, multipliés par l'imprimerie qu'on découvrit alors, eurent l'influence la plus forte et la plus durable sur tout le genre humain. Tous les souverains, à cette époque brillante, faisaient consister leur gloire dans la protection qu'ils accordaient aux lettres, souvent dans l'éducation classique qu'ils avaient reçue eux-mêmes, et dans leur profonde connaissance des langues grecque et latine. Les papes, qui dans les temps précédens avaient souvent tourné toute la puissance de la superstition contre les études, furent au contraire, dans le quinzième siècle, les amis, les zélés protecteurs, les rémunérateurs magnifiques des gens de lettres. Deux d'entre eux étaient eux-mêmes des savans d'une

haute distinction ; Thomas de Sarzane, depuis Nicolas V (1447 à 1455), et Æneas Sylvius, depuis Pie II (1458 à 1464), qui, après s'être fait un grand nom dans le monde littéraire par leur immense érudition, furent élevés, à cause de ce mérite même, sur la chaire de Saint-Pierre. Les ducs de Milan, ces mêmes hommes que l'histoire politique nous représente comme les perturbateurs et les tyrans de la Lombardie, Philippe-Marie, le dernier des Visconti, et François Sforza, le fondateur d'une monarchie toute guerrière, s'entourèrent dans leur capitale des savans les plus distingués, auxquels ils accordaient de généreuses récompenses et des emplois de confiance. La découverte d'un manuscrit classique était pour eux, comme pour leurs sujets, une occasion de réjouissances, et ils s'intéressaient aux questions d'antiquité et aux querelles philologiques comme aux affaires d'Etat.

Deux familles souveraines moins puissantes, les marquis de Gonzague à Mantoue, et les marquis d'Este à Ferrare, s'efforçaient de suppléer à ce qui leur manquait de grandeur, par le zèle plus actif, la protection plus constante qu'elles accordaient aux lettres; elles cherchaient, elles appelaient les savans d'un bout à l'autre de l'Italie; elles se les disputaient comme à l'enchère par de plus riches récompenses ou des distinc-

tions plus flatteuses; elles les chargeaient exclusivement de l'éducation de leurs enfans, et l'on chercherait vainement peut-être, dans nos plus doctes académies, des hommes qui écrivissent des vers grecs avec autant d'élégance et de pureté que plusieurs des princes de Mantoue et de Ferrare. A Florence, un riche négociant, Cosme de Médicis, qui ébranlait la constitution de l'État, et dont les enfans devaient bientôt substituer, dans leur patrie, le pouvoir d'un seul à celui du peuple; au milieu des vastes projets de sa politique et de son ambition, maître de tout le crédit monétaire de l'Europe, et l'égal des rois avec lesquels il traitait, accordait dans sa maison un asyle à tous les savans, à tous les artistes, changeait ses jardins en académie, et produisait une révolution dans la philosophie, en faisant substituer l'autorité de Platon à celle d'Aristote. En même temps ses comptoirs, répandus d'un bout à l'autre de l'Europe et des Etats musulmans, étaient consacrés aux lettres autant qu'au commerce; ses commis recueillaient des manuscrits et vendaient des épiceries; les vaisseaux qui arrivaient pour son compte de Constantinople, d'Alexandrie, de Smyrne, à tous les ports de l'Italie, apportaient de riches récoltes de manuscrits grecs, syriaques, chaldéens, et Cosme de Médicis ouvrait en même temps des bibliothèques publiques à

Venise et à Florence. Dans le midi de l'Italie, un roi aragonais, Alphonse v, le disputait en amour pour les sciences aux souverains du Nord et aux princes de race italienne; ses secrétaires, ses amis, ses conseillers, étaient des hommes dont le nom est demeuré à jamais illustre dans la république des lettres, et son règne est lié à l'histoire littéraire de toute l'Italie. Les universités, qui deux siècles auparavant avaient paru si brillantes, demeuraient, il est vrai, engourdies par leur obstination à suivre d'anciennes méthodes, d'anciennes erreurs, et une ancienne philosophie scolastique qui éblouissait l'esprit et faussait l'entendement; mais tous les hommes qui avaient acquis un nom dans les lettres, ouvraient une école : c'était pour eux la carrière de la gloire, celle de la fortune, et même celle des emplois; car les souverains choisissaient souvent pour leur ambassadeur ou pour leur chancelier, le même homme qui dirigeait l'éducation de la jeunesse, qui commentait les anciens, et que ses fonctions publiques n'écartaient jamais que momentanément des fonctions non moins nobles de l'enseignement. La passion pour obtenir des livres, pour fonder des bibliothèques, le prix prodigieux qu'on attachait à une bonne copie d'un manuscrit, éveillèrent l'esprit d'invention pour les multiplier. L'imprimerie naquit au moment où elle fut

nécessaire, justement parce qu'elle était nécessaire. Dans aucun autre siècle, même dans celui de la plus grande prospérité de la Grèce et de Rome, on n'avait senti un besoin si urgent, si universel, de multiplier les copies des livres; jamais on n'avait possédé un nombre aussi considérable de manuscrits qu'on découvrait en même temps, et qu'on voulait sauver de la destruction dont ils avaient paru menacés; dans aucun temps l'invention de l'imprimerie n'aurait pu être plus magnifiquement récompensée et plus rapidement propagée. Jean Guttemberg de Mayence, qui employa le premier les caractères mobiles, de 1450 à 1455, voulut, il est vrai, faire un secret de sa découverte pour en retirer plus de profit; mais en 1465 elle fut introduite en Italie, en 1469 à Paris, et en peu de temps, ces livres précieux, auxquels on ne pouvait atteindre qu'avec tant de travail et de peine, furent multipliés par milliers, et mis à la portée de tout le public.

Les hommes qui brillèrent à cette époque, et auxquels nous devons la renaissance des lettres latines et grecques, la conservation et la correction de tous les monumens de l'antiquité, l'intelligence de ses lois, de ses mœurs, de ses usages, de sa religion, comme de sa langue, n'appartiennent point proprement à la littérature italienne, et nous ne nous attacherons point

à faire connaître ou leurs personnes, ou leur vie agitée par tant de querelles, ou leurs écrits. Il nous suffira de fixer quelques noms dans la mémoire des lecteurs, en reconnaissance des services éminens qu'ils ont rendus à l'Europe, et comme un souvenir d'une gloire qui n'est plus.

Jean de Ravenne qui, dans sa jeunesse, avait été élève de Pétrarque déjà vieux, et qui avait reçu de lui de nombreux bienfaits, insuffisans pour triompher de son inconstance; et Emanuel Chrysoloras, savant grec, venu en ambassade en Italie pour implorer des secours contre les Turcs, et retenu ensuite dans cette contrée par le zèle avec lequel on suivait ses leçons, furent les deux maîtres qui, à la fin du quatorzième et au commencement du quinzième siècles, communiquèrent à l'Italie la passion pour l'érudition et les lettres grecques, et qui formèrent presque seuls ce nombre prodigieux de savans qu'on vit briller pendant le quinzième siècle. Parmi ceux-ci on distingue Guarino de Vérone (1370-1460), ancêtre de l'auteur du Pastor Fido, et tige d'une race qui toute entière se distingua dans les lettres. Il commença ses études de grec à Constantinople; il en rapportait, à son retour, deux caisses de manuscrits grecs, fruit de ses infatigables recherches, lorsque l'une des deux fut engloutie par la mer dans un naufrage; le chagrin de voir perdre tant de ri-

chesses littéraires acquises par tant de sueurs, fit blanchir en une nuit tous les cheveux de Guarino. Il fut l'instituteur de Lionel, marquis d'Este, le plus aimable et le plus généreux des souverains de Ferrare : il fut aussi l'interprète des Grecs au concile de Ferrare et de Florence; mais ces fonctions brillantes ne l'écartèrent point de l'enseignement de la jeunesse; il continua ses leçons à Ferrare jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Ses principaux ouvrages sont des traductions du grec, et des commentaires sur les écrits des anciens.

Jean Aurispa, sicilien, né en 1369, mort en 1460, suivit la même carrière que Guarino, dans une vie également longue, et avec le même succès. Comme lui il commença ses études en Grèce : il en rapporta à Venise 230 manuscrits, dont plusieurs étaient ceux d'écrivains distingués de l'antiquité, qui se seraient perdus sans lui. Il donna long-temps des leçons à Florence, à Ferrare, à Rome, où il occupa la charge de secrétaire apostolique, et de nouveau à Ferrare, où il mourut. Il est resté de lui quelques traductions du grec en latin, quelques lettres et quelques poésies latines; mais c'est surtout par ses leçons et par son zèle pour l'étude, qu'il a exercé une grande influence sur son siècle, et qu'il a mérité sa célébrité.

Ambroise Traversari (1386-1439), religieux,

et ensuite général des Camaldules, fut un des plus illustres élèves d'Emanuel Chrysoloras, un des amis de Cosme de Médicis, et des fondateurs de l'école de belles-lettres et de philosophie de Florence. Il fut lié avec tous les hommes illustres de son siècle : on apprend dans ses lettres à les connaître : il voyagea de couvens en couvens, et il fut mêlé dans de grandes affaires politiques pour les intérêts de l'ordre dont il était chef. Mais il mit à profit pour les lettres et ses voyages et ses correspondances, tandis qu'il travaillait à conserver ou à rétablir la paix dans l'église et la société, à l'aide de son esprit conciliant. La douceur et l'amabilité de son caractère étaient surtout précieuses, dans un temps où la plupart des gens de lettres s'abandonnaient à leurs dispositions haineuses, et nourrissaient de sanglantes querelles.

Le célèbre Léonard Bruno d'Arezzo, plus connu sous le nom de Léonard Arétin (1369-1444), fut aussi élève d'Emanuel Chrysoloras ; secrétaire apostolique de quatre papes, et ensuite chancelier de la république florentine, il fut non-seulement un des plus savans, mais aussi un des plus aimables hommes du quinzième siècle, un de ceux en qui l'on trouvait le plus de dignité de mœurs et de manières. Il a laissé, outre beaucoup de traductions du grec en latin, des lettres, des poésies latines, et une

Histoire de Florence jusqu'en 1404, écrite avec une bonne critique, et d'un style élégant et pur, mais avec une intention trop évidente d'imiter Tite-Live. Par cette manie de transporter les temps modernes dans l'antiquité, tous les historiens du quinzième siècle ont ôté à leurs écrits la force du naturel et de l'originalité.

Poggio Bracciolini (1380-1459), l'ami de Léonard, et le continuateur de son histoire, fut aussi élève de Jean de Ravenne et d'Emanuel Chrysoloras. Dès l'an 1402, et pendant plus de cinquante années, il fut rédacteur des lettres pontificales, emploi qui lui procurait peu de fortune, mais qui ne l'obligeait point à résider à Rome; aussi Poggio voyagea-t-il beaucoup, non pas seulement en Italie, mais en Allemagne, en France et en Angleterre. Dans ses voyages, il découvrit un grand nombre de manuscrits prêts à périr chez des moines qui n'en connaissaient pas le prix, et qui les reléguaient dans les recoins les plus obscurs et les plus fétides de leurs couvens. C'est ainsi qu'il a sauvé, pour la postérité, Quintilien, Valérius Flaccus, Vitruve, et quelques autres. Il s'était tendrement attaché à Cosme de Médicis. Lorsque cet illustre citoyen fut rappelé à Florence, il s'y fixa lui-même, vers 1435. C'était sa patrie; mais jusqu'alors il avait presque toujours vécu loin d'elle. Il fut nommé,

en 1453, chancelier de la république; peu après il fut aussi prieur de la liberté, et il mourut comblé d'honneurs dans sa patrie, le 30 octobre 1459. On lui a élevé un monument dans l'église de Sainte-Croix, à côté de ceux des autres grands hommes dont Florence peut s'énorgueillir.

Poggio est un des écrivains les plus volumineux de ce siècle; c'est encore un de ceux qui réunissent le plus de profondeur d'esprit, de philosophie, de chaleur d'âme, souvent d'éloquence, aux connaissances les plus vastes. Après son Histoire de Florence, qui s'étend de 1350 à 1455, et qui est peut-être son meilleur ouvrage, il faut placer plusieurs de ses dialogues philosophiques, et ses lettres, dans lesquelles se manifestent souvent les sentimens les plus nobles et les plus élevés. Sa mémoire est bien moins honorée par le livre trop célèbre des *Facéties*, qu'il publia étant déjà septuagénaire, et dans lequel, avec une gaîté amère, il outrage sans retenue les mœurs et l'honnêteté; et par les nombreuses invectives que ses querelles littéraires lui firent écrire contre François Filelfo, Laurent Walla, George de Trébizonde, et plusieurs autres. Dans ce siècle où la littérature était tout érudite, le goût n'exerçait sur elle aucune influence; la société ne réprimait point les passions haineuses, et le respect pour les femmes n'inspirait point

d'honnêteté. On est étonné et révolté de voir par quelles odieuses accusations ces héros de la littérature s'attaquent réciproquement; comme ils se reprochent des vols, des actes de faux, des empoisonnemens, des parjures; et de quel langage dégoûtant ils font usage. Pour justifier une expression insultante ou grossière, ils ne cherchaient pas jusqu'à quel point d'honnêtes gens pouvaient se la permettre, mais seulement si on pouvait la trouver dans les auteurs de la bonne latinité; de même pour les calomnies, ils ne s'attachaient pas même à la vraisemblance, mais seulement à l'apparence classique qu'on pouvait leur donner.

L'homme dont la vie fut le plus agitée par ces furieuses querelles littéraires, fut François Filelfo (1398-1481), le rival de gloire et l'ennemi déclaré de Poggio Bracciolini. Il était né à Tolentino en 1398; de bonne heure il se distingua par son érudition, et dès l'âge de dix-huit ans il fut nommé professeur d'éloquence à Padoue. Il quitta sa chaire pour aller à Constantinople se perfectionner dans l'étude du grec; il s'y rendit en 1420, avec une mission diplomatique des Vénitiens; il en exerça quelques autres auprès d'Amurath II et de l'empereur Sigismond, et il épousa une fille de Jean Chrysoloras, qui était allié à la famille impériale des Paléologues. Cette noble alliance enivra

de vanité un homme déjà trop orgueilleux de son savoir, et qui se croyait le premier génie de son siècle, peut-être de tous les siècles. Lorsqu'il revint en Italie, son faste le réduisit à plusieurs reprises à la misère, malgré la générosité avec laquelle, dans plusieurs villes, on paya ses enseignemens. En même temps, la violence et l'amertume de son caractère lui firent des ennemis acharnés; il n'en eut pas seulement parmi les gens de lettres, il se mêla aussi aux querelles politiques, auxquelles cependant des sentimens nobles ne l'appelaient point. Il prétendit que Cosme de Médicis avait voulu deux fois le faire assassiner, et il tenta de le faire assassiner à son tour. Il promena sa haine dans toutes les villes d'Italie, accablant des invectives les plus grossières les ennemis qu'il s'était faits. Après la mort de sa première femme, il en épousa une seconde, puis une troisième à Milan, où il vécut long-temps à la cour des Sforza; il mourut enfin le 31 juillet 1481, comme il se rendait à Florence où il était rappelé par Laurent de Médicis. Au milieu de ces orages continuels, Filelfo travailla avec une activité infatigable à l'avancement des lettres; il laissa une quantité prodigieuse de traductions, de dissertations, d'écrits philosophiques, de lettres; mais il contribua bien plus encore à l'avancement des études par ses leçons, et par ce trésor de connaissances

qu'il étalait devant quatre ou cinq cents écoliers à la fois, auxquels il donnait des leçons sur des sujets divers, jusqu'à quatre ou cinq fois par jour. Son fils, Marius Filelfo, qui avait hérité de ses talens comme de son mauvais caractère, devra peut-être une nouvelle célébrité aux recherches d'un des hommes les plus savans de notre siècle. M. Favre, bibliothécaire de Genève, jetterait une vive lumière sur l'histoire littéraire de tous ces savans philologues, sur leurs querelles, et sur l'esprit qui les animait, s'il publiait la vie de ce Marius qu'il a écrite.

Laurent Walla est le dernier de ces philologues célèbres que nous nommerons ici. Né à Rome, à la fin du quatorzième siècle, il y fit ses premières études ; il fut ensuite professeur d'éloquence à Pavie, jusque vers l'an 1431, qu'il s'attacha au roi Alphonse v. Il ouvrit à Naples une école d'éloquence grecque et latine ; mais, non moins irascible que Filelfo ou Poggio, il s'engagea avec eux, et d'autres encore, dans ces querelles violentes, dont les invectives écrites par tous ces gens de lettres sont de si tristes monumens. Il composa plusieurs ouvrages d'histoire, de critique, de dialectique, de philosophie morale. Les deux plus célèbres sont son Histoire de Ferdinand, roi d'Aragon, père d'Alfonse, et ses Elégances de la langue latine. Il mourut à Naples en 1457.

Ainsi, presque tout le quinzième siècle eut pour but unique l'étude des langues mortes, des mœurs, des coutumes, des croyances, mortes avec elles. La vie manquait aussi à tous les ouvrages produits par tant de recherches et de travaux. Dans ces hommes que nous venons de passer en revue, et auxquels nous devons tant de découvertes, ou plutôt la conservation de tant de choses qu'ils avaient sauvées, on trouvait bien une érudition très-vaste, souvent même une critique assez juste, et un tact assez délicat sur ce qui avait pu appartenir aux grands maîtres, où sur ce qui était indigne d'eux; mais on y chercherait vainement de la vraie éloquence; le commerce des hommes la donne bien plus que la connaissance des livres, et les philologues respectaient trop aveuglément tout ce qui avait appartenu à l'antiquité, pour se rendre compte de ce qu'elle avait de plus admirable, et choisir ce qu'il fallait imiter. Ils étaient plus loin encore de la poésie; leurs essais dans ce genre, tous en latin, sont en petit nombre; leurs vers sont durs, pesans, sans feu et sans originalité. Ce n'est qu'à l'époque où l'on recommença à cultiver la poésie italienne, que quelques hommes retrouvèrent aussi pour les vers latins une vraie inspiration.

Le premier peut-être auquel on puisse attribuer le renouvellement de la poésie italienne,

fut en même temps un des plus grands hommes de son siècle et de ceux qui sont venus après lui, ce fut Laurent de Médicis, chef de la république florentine, et arbitre de toute la politique d'Italie (1448 - 1492). Laurent-le-Magnifique écrivit ses premières poésies avant d'avoir vingt ans (1465 - 1468). C'était cependant déjà un siècle après que Pétrarque et Boccace, renonçant à l'amour, avaient cessé d'écrire en vers italiens; et dans ce long intervalle il ne se présente pas un poète digne d'être cité. Laurent essaya de reprendre la poésie là où Pétrarque l'avait laissée; mais cet homme, si supérieur par la grandeur de son caractère et par l'universalité de ses talens, n'avait point, au même degré que Pétrarque, celui de la versification. On trouve dans ses vers d'amour, dans ses sonnets et ses *canzoni* bien moins de douceur et d'harmonie, des couleurs poétiques moins éclatantes, et, ce qui surprendra davantage, une langue bien plus rude, et qui semble plus rapprochée de son enfance; d'autre part, les idées semblent plus naturelles, et elles sont souvent accompagnées d'un grand charme d'imagination et de coloris. Les tableaux les plus rians sont empruntés sans cesse de la campagne, et l'on s'étonne de voir l'homme d'Etat connaître si bien la vie des champs. On trouve dans la collection de ses œuvres plus de cent quarante

sonnets, et une vingtaine de *canzoni*, faites presque toujours en l'honneur de Lucrezia des Donati; il ne la nomme cependant jamais, et il semble ne l'avoir choisie que comme objet d'un amour poétique, et pour avoir quelqu'un à chanter dans ses vers. Il l'a fait avec une pureté digne de Pétrarque, et qu'il n'a pas toujours portée dans ses autres amours. Mais Laurent de Médicis ne s'en tint point au genre lyrique, il s'essaya dans tous, il montra dans tous la flexibilité de son talent, la richesse de son imagination. Son poëme de l'*Ambra*, destiné à célébrer les jardins délicieux qu'il avait plantés dans une île au milieu de l'Ombrone, et qui furent emportés par la rivière, est en octaves gracieuses; *la Nencia de Barberino*, écrite dans le langage des paysans de Toscane, célèbre dans des stances pleines de naïveté, de grâces et de gaîté la beauté d'une paysanne; *l'Altercazione* est un poëme philosophique et moral, dans lequel les vérités les plus relevées de la doctrine de Platon sont exposées avec autant de clarté que de noblesse. Laurent de Médicis a laissé dans les *Béoni* ou buveurs, une satire ingénieuse et piquante contre l'ivrognerie; dans les chants de Carnaval, des couplets badins et d'une extrême gaîté qui accompagnaient les fêtes triomphales qu'il donnait au peuple, et qu'il partageait avec lui; dans ses rondes, d'autres couplets qu'il chantait lui-

même au milieu des danses auxquelles il prenait part sur la place publique; enfin dans ses oraisons, des hymnes sacrées qui appartiennent au genre lyrique le plus élevé.

Telle était la brillante imagination, telle était la grâce et la flexibilité de talent d'un homme pour qui la poésie ne fut jamais qu'un délassement, à peine aperçu dans sa brillante carrière politique; d'un homme qui, concentrant en lui seul tous les pouvoirs d'une république, ne laissa jamais apercevoir à son peuple qu'il avait cessé d'être souverain; d'un homme qui, par la supériorité de son caractère et de ses talens, gouverna l'Italie entière comme il gouvernait Florence, qui la maintint en paix, et qui retarda, tant qu'il vécut, les calamités dont elle fut comme écrasée deux ans après sa mort; d'un homme qui, dans le même temps, était le soutien de la philosophie platonicienne, le promoteur, le collaborateur de toutes les études savantes, l'ami de tous les philosophes, de tous les poètes, le protecteur de tous les artistes; d'un homme enfin qui développa, qui échauffa le beau génie de Michel-Ange.

CHAPITRE XII.

Politien, Pulci, Boiardo, l'Arioste.

Le siècle qui, après la mort de Pétrarque, avait été consacré par les Italiens à l'étude de l'antiquité, ce siècle pendant lequel les lettres furent stationnaires, et la langue même rétrograde, ne fut cependant point perdu pour les arts d'imagination. La poésie, à son premier essor, n'avait point reçu une assez riche nourriture ; le fonds de connaissances, d'idées, d'images qu'elle pouvait employer était trop restreint ; les trois grands hommes du quatorzième siècle que nous avons présentés les premiers à l'observation du lecteur, avaient, par la force seule de leur génie, atteint une érudition et une hauteur de pensées qui n'étaient point encore à la portée de leur siècle ; mais c'étaient là des richesses qui leur étaient personnelles, et tout le reste des poètes italiens, comme les poètes provençaux, avaient été réduits, par leur pauvreté même, à ces jeux d'esprit continuels, à ce papillotage d'idées inintelligibles et d'images incohérentes, qui rendent leur lecture si fatigante. Tout le quinzième siècle fut employé

à étendre dans tous les sens les connaissances et les ressources de tous les amis des Muses ; l'antiquité leur fut dévoilée, et ses caractères élevés, et ses lois austères, et ses vertus énergiques, et sa mythologie toute gracieuse et toute riante, et sa philosophie subtile et profonde, et son éloquence entraînante, et sa ravissante poésie ; cent ans furent donnés à repétrir l'argile dont devaient se former les grands hommes. A la fin du siècle, un rayon divin pénétra la statue inanimée, les âmes s'échauffèrent, et la vie recommença.

C'est dans la société de Laurent de Médicis, entre ses amis et ses protégés, qu'on vit se développer quelques-uns de ces hommes de génie qui ont fait briller au seizième siècle l'Italie d'un si grand éclat. Parmi eux, il faut assigner le rang le plus distingué à Politien, qui le premier a ouvert aux poètes italiens la carrière épique et la carrière dramatique.

Ange Politien, né le 24 juillet 1454 à Monte-Pulciano (Mons Politianus), château dont il a pris le nom au lieu de celui d'Ambrogini que portait son père, s'était appliqué avec ardeur à ces études d'érudition que secondait au quinzième siècle la direction générale des esprits. Des épigrammes latines et grecques qu'il publia les unes à treize, les autres à dix-sept ans, étonnèrent ses professeurs et ses compagnons d'étu-

des; mais l'ouvrage qui le fit connaître à Laurent de Médicis, et qui a eu le plus d'influence sur son siècle, fut un poëme sur un tournois où Julien de Médicis était demeuré vainqueur, en 1468. Dès lors Laurent accueillit Politien, le logea dans son palais, en fit le compagnon assidu de ses travaux et de ses études, pourvut à tous ses besoins, et bientôt après, lui confia l'éducation de ses enfans. Politien, d'après l'invitation de son patron, se livra à des travaux plus sérieux sur la philosophie platonicienne, sur l'antiquité, sur le droit; mais son poëme en l'honneur du tournois de Julien de Médicis est demeuré un des plus honorables monumens de la poésie italienne au quinzième siècle.

Ce fragment célèbre commence comme un long ouvrage; en effet, lors même que Politien n'aurait eu intention de chanter que le tournois où Julien fut vainqueur, il avait encore beaucoup à faire pour achever son poëme, puisque, en cent cinquante strophes, formant un livre et demi, il arrive seulement aux premiers préparatifs de ce tournois; mais je lui supposerais volontiers un dessein plus vaste et moins indigne d'une muse épique : peut-être voulait-il, après la mort de Julien, à laquelle il fait allusion dans le second livre, réunir par une action romanesque tout ce qui pouvait intéresser à ce jeune prince dont il racontait les amours. Au

reste, Politien s'aperçut bientôt qu'il n'avait point fait choix d'un héros qui pût échauffer son admiration ou celle de son lecteur ; les événemens, l'action lui manquaient, et ce fut sans doute sa raison pour abandonner son ouvrage presque dès son commencement. Mais ce seul début d'un long poëme est digne d'être comparé à ceux des plus grands maîtres; le Tasse ni l'Arioste ne l'emportent point sur Politien dans l'art de manier la rime octave, de raconter avec feu, de peindre avec grâce, et avec une vivacité de coloris inimitable, d'unir toujours une ravissante harmonie aux images les plus riches et les plus variées. Le poète représente Julien dans la première fleur de sa jeunesse; il n'est occupé que de briller dans les exercices du corps; il soupire après la gloire, et il méprise l'amour (1). Il veut détourner les

(1) Lib. 1, Stanz. 8.

Nel vago tempo di sna verde etate,
Spargendo ancor pel volto il primo fiore,
Ne avendo il bel Giulio ancor provate
Le dolci acerbe cnre che dà amore,
Viveasi lieto in pace, in libertate,
Talor frenando un gentil corridore
Che gloria fù de Ciciliani armenti;
Con esso a correr contendea co' venti.

Ora a guisa saltar di leopardo,
Or dentro fea rotarlo in brieve giro;
Or fea ronzar per l'aer un lento dardo
Dando sovente a fere agro martiro,

jeunes gens, compagnons de ses jeux et de ses exercices, d'une faiblesse qu'il méprise; il les entraîne à la chasse; et plus agile, plus ardent, plus redoutable qu'eux tous, en parcourant les forêts, il renverse sous ses coups leurs habitans les plus farouches; mais l'Amour, indigné de lui voir braver son empire, l'entraîne à la poursuite d'une biche blanche, le sépare de ses compagnons, et le conduit par mille détours dans un pré fleuri, où Simonetta s'offre à sa vue, tandis que la biche enchantée s'évanouit dans les airs (1). Julien n'a plus d'yeux que pour

---

Cotal viveasi 'l giovane gagliardo,
Ne pensando al suo fato acerbo e diro,
Ne certo ancor de suoi futuri pianti,
Solea gabbarsi de gli afflitti amanti.

Ah quante ninfe per lui sospirorno!
Ma fù si altero sempre il giovinetto
Che mai le ninfe amanti lo piegorno,
Mai potè riscaldarsi 'l freddo petto.
Facea sovente pe' boschi soggiorno:
Inculto sempre e rigido in aspetto,
Il volto difendea dal solar raggio
Con ghirlanda di pino, o verde faggio.

(1) Lib. 1, Stanz. 43.

Candida è ella, e candida la vesta,
Ma pur di rose e fior dipinta e d'erba;
Lo inannellato crin de l'aurea testa
Scende in la fronte umilmente superba.
Ridele attorno tutta la foresta,
E quanto può sue cure disacerba,

cette belle Ligurienne; il oublie la chasse; il oublie ses résolutions de se tenir à jamais éloigné de l'Amour. Cependant Cupidon, satisfait de sa victoire, vole au palais de sa mère, dans l'île de Chypre, pour s'en vanter auprès d'elle; et la description de ce palais enchanté a servi de modèle à l'Arioste et au Tasse, pour décrire les palais d'Alcine et d'Armide (1). Elle est trop

---

Ne l'atto regalmente è mansueta,
E pur col ciglio le tempeste acqueta.

Folgoran gli occhi d'un dolce sereno,
Ove sue faci tien Cupido ascose:
L'aer d'intorno si fa tutto ameno
Ovunque gira le luci amorose;
Di celeste letizia il volto ha pieno
Dolce dipinto di ligustri e rose.
Ogni aura tace al suo parlar divino,
E canta ogni augelletto in suo latino.

(1) Vagheggia Cipri un dilettoso monte
Che del gran Nilo i sette corni vede,
Al primo rosseggiar de l'orizzonte,
Ove poggiar non lice a mortal piede.
Nel giogo un verde colle alza la fronte,
Sott' esso aprico un lieto pratel siede;
U' scherzando tra fior, lascive aurette
Fan dolcemente tremolar l'erbette.

Corona un muro d'or l'estreme sponde
Con valle ombrosa di sch etti arboscelli,
Ove in sù rami, fra novelle fronde
Cantan gli loro amor soavi augelli,
Sentesi un grato mormorio de l'onde
Che fan duo freschi e lucidi ruscelli

longue seulement, et le poète, dont la marche n'est accélérée par aucune action, se complaît trop à nous présenter, dans une suite de tableaux, toute la mythologie. Dans le second livre, un songe représente aux yeux de Julien, Simonetta, revêtue des armes de Pallas; elle lui apprend qu'un héros ne doit songer à obtenir son cœur que par la vertu militaire; Julien s'éveille, soupirant pour la gloire autant que pour l'amour (1). Mais là, Politien a abandonné

Versando dolce con amar liquore,
Ove arma l'oro de suoi strali amore.

Ne mai le chiome del giardino eterno
Tenera brina o fresca neve imbianca :
Ivi non osa entrar ghiacciato verno;
Non vento l'erba o gli arboscelli stanca.
Ivi non volgon gli anni il lor quaderno ;
Ma lieta primavera mai non manca,
Che i suoi crin biondi e crespi a l'aura spiega
E mille fiori in ghirlandetta lega.

(1) Le plan du reste du poëme semble être indiqué dans les strophes suivantes, L. II, st. 32.

Cosi dicea Cupido, e gia la gloria
Scendea giù folgorando ardente vampo,
Con essa poesia, con essa istoria
Volavan tutte accese del suo lampo.
Costei parea che ad acquistar vittoria
Rapisse Giulio orribilmente in campo,
E che l'arme di Palla alla sua donna
Spogliasse, e lei lasciasse in bianca gonna.

Poi Giulio di sue spoglie armava tutto,
E tutto fiammeggiar lo facea d'auro,

son ouvrage, et il laisse à regretter ou qu'un sujet plus noble, plus exempt de flatterie, n'ait pas animé son génie, ou que son goût sévère lui ait fait abandonner celui dont il avait fait choix.

Le même Politien renouvela sur les théâtres modernes la tragédie des anciens, ou plutôt il créa le genre nouveau de la tragédie pastorale, que le Tasse n'a pas dédaigné. La fable d'Orphée (*favola di Orfeo*), de Politien, fut jouée à la cour de Mantoue en 1483, à l'occasion du retour du cardinal de Gonzague; elle avait été écrite en deux jours. Quels regrets ne doit pas exciter

---

Quando era al fin del guereggiar condutto
Al capo gl'intrecciava oliva e lauro.
Ivi tornar parea sua gioia in lutto,
Vedeasi tolto il suo dolce tesauro,
Vedea sua ninfe in trista nube avvolta
Dagli occhi crudelmente essergli tolta.

L'aria tutta parea divenir bruna,
E tremar tutto de l'abisso il fondo;
Parea sanguigna in ciel farsi la luna
E cader giù le stelle nel profondo;
Poi vedea lieta in forma di fortuna,
Sorger sua ninfa, e rabbellirsi il mondo;
E prender lei di sua vita governo
E lui con seco far per fama eterno.

Sotto cotali ambagi al giovanetto
Fù mostro de suoi fati il leggier corso,
Troppo felice, se nel suo diletto
Non mettea morte acerba il crudel morso, etc.

le beau génie de Politien : avant dix-neuf ans il fut capable de s'élever sans modèle et sans devanciers, à l'épopée et à la tragédie, et il mérita notre admiration par des fragmens à peine ébauchés. Où serait-il parvenu, s'il n'avait pas alors même abandonné les muses italiennes pour n'écrire que des vers latins, ou des ouvrages de philosophie qu'on ne lit plus aujourd'hui?

L'admiration universelle pour Virgile eut une influence décisive sur le nouvel art dramatique; les érudits étaient persuadés que ce poète chéri réunissait tous les genres de perfection; et comme ils créaient l'art dramatique avant d'avoir un théâtre, ils se figurèrent que le dialogue, et non l'action, était l'essence du drame. Les Bucoliques leur parurent des espèces de comédies ou de tragédies, moins animées il est vrai, mais plus poétiques que celles de Térence et Sénèque, ou peut-être des Grecs. Ils s'efforcèrent cependant de réunir les deux genres, d'animer par une action la douce rêverie des bergers, et de conserver le charme pastoral aux émotions plus violentes de la vie. L'Orphée, quoique divisé en cinq actes, quoique mêlé de chœurs, quoique terminé par une catastrophe tragique, est beaucoup plutôt une églogue qu'un drame. L'amour d'Aristée pour Eurydice, la fuite et la mort de celle-ci, qui est pleurée par

les Driades, les lamentations d'Orphée, sa descente aux enfers et son supplice par les mains des Bacchantes, forment le sujet des cinq actes, ou plutôt de cinq petits tableaux enchaînés légèrement l'un à l'autre. Chaque acte n'est composé que de cinquante à cent vers; un court dialogue expose les événemens survenus d'un acte à l'autre, et il amène ainsi une ode, un chant, ou une lamentation, un morceau lyrique enfin, qui paraît avoir été le but principal de l'auteur et l'essence de sa poésie. Des mètres variés, la *rima terza*, l'octave, et même les couplets plus compliqués des *canzoni*, servent pour le dialogue, et les morceaux lyriques sont presque toujours relevés par un refrain. Rien ne ressemble moins, sans doute, à notre tragédie actuelle ou à celle de l'antiquité. Cependant l'Orphée de Politien fit une révolution dans la poésie; le charme des décorations uni à celui des vers, la musique soutenant la parole, la curiosité excitée en même temps que l'esprit était satisfait, toutes ces jouissances nouvelles enseignèrent à désirer la plus sublime de celles que la poésie peut procurer, et l'art dramatique commença à renaître. Dans le même temps, l'imitation scrupuleuse de l'antiquité préparait par une autre voie la renaissance du théâtre. Après l'année 1470, l'académie des littérateurs et des poètes de Rome entreprit, pour faire

mieux revivre les anciens, de représenter en latin quelques comédies de Plaute : cet exemple et celui de Politien furent bientôt suivis. Le goût du théâtre se renouvela avec d'autant plus de vivacité, qu'on le regardait comme une partie essentielle de l'antiquité classique; on n'avait point encore pensé à le soutenir par les rétributions des spectateurs; il était, comme à Rome et dans la Grèce, une partie des fêtes publiques, souvent des fêtes religieuses. Les souverains, qui à cette époque mettaient toute leur gloire à protéger les lettres et les arts, s'efforçaient de se surpasser les uns les autres, en élevant, pour quelqu'occasion solennelle, un théâtre qui ne devait servir que pour une seule représentation; les gens de lettres et les grands de la cour se disputaient les rôles dans la pièce qu'on devait représenter, et qui tantôt était traduite du grec ou du latin, tantôt était composée par quelque poète moderne à l'imitation des anciens maîtres. L'Italie était glorieuse, quand dans une seule année elle avait eu deux représentations théâtrales, l'une à Ferrare ou à Milan, l'autre à Rome ou à Naples. Tous les princes voisins y accouraient avec leur cour, de plusieurs journées à la ronde; la magnificence du spectacle, la dépense énorme qu'il occasionnait, et la reconnaissance pour un plaisir gratuit, empêchaient le public de se montrer sé-

vère dans ses jugemens. Les chroniques de chaque ville, en nous conservant la mémoire de ces représentations, ne parlent jamais que de l'admiration universelle. Aussi ce n'était point le public que les poètes avaient en vue dans leurs compositions, mais l'antiquité; ils s'efforçaient de la copier le plus fidèlement possible, et l'imitation de Sénèque étant classique tout comme celle de Sophocle, plusieurs des premiers essais des poètes du quinzième siècle retracèrent tous les défauts du tragique latin: ce furent souvent des déclamations ampoulées qu'aucune action n'animait.

Vers le même temps, le genre de poésie qui devait fonder la gloire de l'Arioste, commença aussi à être cultivé : Louis Pulci Florentin, le plus jeune de trois frères, tous poètes, composa, et lut à la table de Laurent de Médicis, son Morgant le géant (*Morgante il Maggiore*); et Matthieu-Marie Boiardo, comte de Scandiano, écrivit son Roland l'amoureux. Tous deux sont des romans chevaleresques, en vers, ou plutôt en couplets de huit vers, et du même mécanisme, qui depuis est devenu propre à la poésie épique italienne; ni l'un ni l'autre cependant ne peut mériter le nom de poëme épique. Les romans de chevalerie, composés pour la plupart en français dans les douzième et treizième siècles, s'étaient répandus de bonne heure en

Italie; et on voit, par le Dante, qu'ils y étaient déjà beaucoup lus de son temps. Dans leur origine, ils étaient d'accord avec la vivacité des sentimens religieux, avec l'impétuosité des passions, avec le goût des aventures qui animaient les Chrétiens des premières croisades : l'ignorance universelle favorisait l'imagination ; la foule trouvait plus facilement des explications dans le surnaturel que dans la nature, et elle admettait le merveilleux comme un ordre de choses, auquel ses terreurs et ses espérances journalières l'avaient accoutumée. A la fin du quinzième siècle, lorsque les poètes s'emparèrent de tous ces vieux romans de chevalerie, pour en varier un peu les aventures, et les mettre en vers, la foi au merveilleux avait bien diminué, et les guerriers, qui portaient encore le nom et l'armure de chevaliers, étaient bien loin de rappeler la loyauté, la fidélité en amour et en guerre, même la valeur des anciens paladins. Aussi les aventures que les anciens romanciers racontaient avec un sérieux imperturbable, ne pouvaient point être répétées par les Italiens sans un mélange de moquerie; d'ailleurs l'esprit du siècle ne permettait pas encore de traiter en italien un sujet vraiment sérieux. Celui qui prétendait à la gloire, devait écrire en latin; le choix de la langue vulgaire indiquait déjà qu'on voulait se jouer; et cette langue avait

pris en effet, dès le temps de Boccace, un caractère de naïveté mêlée de malice, qui lui est demeuré, et qui frappe surtout dans l'Arioste.

Ce ne fut pas tout de suite que les poètes romanciers italiens arrivèrent à une juste mesure dans le mélange de la moquerie avec le récit fabuleux; Louis Pulci (1431-1487), dans son *Morgante Maggiore*, qui parut le premier en 1485, est alternativement bas et burlesque, sérieux et plat, ou religieux. Les personnages principaux de son roman sont les mêmes qu'on vit paraître pour la première fois dans la Chronique pseudonyme de Turpin, et dans les Romans d'Adenez, au treizième siècle. Son vrai héros est Roland, bien plutôt que Morgant. Il prend le paladin de Charlemagne au moment où les intrigues de Ganelon de Mayence le forcent à s'éloigner de la cour. Une des premières aventures de Roland, est de combattre trois géans qui assiégeaient une abbaye; il en tue deux, il fait prisonnier le troisième, Morgant, qu'il convertit, qu'il baptise, et qui dès lors devient son frère d'armes, et son compagnon dans toutes ses aventures. Quoique le roman soit tout composé de faits militaires, on n'y trouve point cet enthousiasme de bravoure qui captive dans l'Arioste, ou dans les vieux romanciers. Roland et Renaud ne sont point vaincus, mais ils n'inspirent point la confiance de

héros invincibles; Morgant seul, armé du battant d'une énorme cloche, écrase tout ce qu'il rencontre; mais ses forces surnaturelles font moins ressortir sa bravoure que sa brutalité. D'autre part, les femmes jouent dans tout le roman un rôle tout-à-fait secondaire; on n'y voit point encore percer cette galanterie, ce culte de l'amour, que nous nous plaisons à considérer comme le trait caractéristique de la chevalerie; et peut-être faut-il s'en applaudir; la bassesse habituelle du langage de Pulci aurait mal convenu à la peinture des sentimens délicats. Les critiques italiens lui tiennent compte de la pureté de son style; mais elle consiste seulement dans sa fidélité au langage toscan, dont il a adopté les proverbes, et toutes les locutions vulgaires (1). Ce poëme de vingt-huit

(1) Pulci commence tous ses chants par une invocation religieuse; l'intérêt de la religion est sans cesse mêlé, d'une manière bizarre et peu édifiante, à toutes les aventures : on ne sait comment concilier cet esprit monacal avec le caractère de la société demi-païenne de Laurent de Médicis, ni si l'on doit accuser Pulci d'une bigoterie grossière, ou d'une dérision profane. Ce mélange de religion, de prétention à la poésie, de platitude dans le sérieux, et de bassesse de langage, paraîtra suffisamment par ce début du neuvième chant :

O Felice alma d'ogni grazia piena,
Fida colonna, e speme graziosa,

chants, chacun de cent à deux cents octaves, après avoir raconté jusqu'à satiété des combats

---

Vergine sacra, umile e Nazzarena,
Perche tn se' di Dio nel cielo sposa
Con la tna mano infino al fin mi mens,
Che di mia fantasia truovi ogni chiosa
Per la tua sol benignità ch'è molta,
Accio che 'l mio contar piaccia a chi ascolta.

Febo avea già ne l'Oceano il volto,.
E bagnava fra l'onde i snoi crin d'auro,
E dal nostro emispero aveva tolto
Ogni splendor, lasciando il sno bel lanro,
Dal qual fù già miseramente sciolto:
Era nel tempo ehe più scalda il Tanro,
Quando il Danese e gli altri al padiglione
Si ritrovar del grande Erminione.

Erminion fe' far pel campo festa:.
Parvegli questo huon cominciamento:
E Mattafolle avea drieto gran gesta
Di gente armata a suo contentamento,
E' ndosso aveva una sna sopravesta,
Dov' era nn Macometto in pnro argento:
Pel campo a spasso con gran festa andava,
Di sua prodezza ognnn molto parlava.

E si doleva Mattafolle solo
Ch' Astolfo nn tratto non venga a cadere;
E minacciava in mezzo del sno stuolo,
E porta nna fenice per cimiere;
Astolfo ne sare' venuto a volo
Per cadere nna volta a sno piacere;
Ma Ricciardetto, che sapea l'omore
Non vnol per nulla ch'egli sbnchi fore.

Carlo mugghiando per la mastra sala
Com' un lion famelico arrabiato,
Ne va con Ganellon che batte ogni ala
Per gran letizia, e spesso ha simnlato,

contre les Maures, et des aventures mal liées, finit par la mort de Roland à Roncevaux, et le supplice de Ganelon, dont la trahison est reconnue.

Le comte Boiardo, homme d'Etat, gouverneur de Reggio, et courtisan du duc Hercule Ier de Ferrare (1430-1494), composa, presque dans le même temps que Pulci, son Roland l'amoureux, qu'il avait tiré à peu près des mêmes sources; mais sa mort, survenue en 1494, l'empêcha de le terminer, et son poëme ne fut imprimé que l'année suivante. Ce poëme, qu'on ne connaît plus guère à présent que par le nouveau travail de Berni, qui le refondit soixante ans plus tard, est bien supérieur à celui de Pulci, par la variété et la nouveauté des aventures, la richesse du coloris, l'intérêt même qui naît de la bravoure. Ici les femmes paraissent ce qu'elles doivent être dans la chevalerie, l'âme de tout le roman; Angélique s'y montre déjà avec tous ses charmes, et toute sa puissance sur les plus braves chevaliers.

Tous ces guerriers maures et chrétiens, dont les noms sont devenus presque historiques, reçurent de Boiardo l'existence et le caractère

Dicendo; ah lasso, la tua fame cala,
Or fusse qui Rinaldo almen tornato;
Che se ci fusse il conte e Ulivieri
Io sarei fuor di mille stran pensieri.

qu'ils ont conservé depuis. On assure qu'il prit les noms de plusieurs, Gradasse, Sacripant, Agramant, Mandricard, parmi les vassaux de son fief de Scandiano, où ces familles se sont conservées; mais qu'il cherchait un nom plus sonore encore, pour un héros maure plus redoutable; que dans une partie de chasse, celui de Rodomont lui vint à la pensée, qu'à l'instant il revint au galop à son château, et qu'il fit sonner les cloches et tirer le canon en signe de fête, au grand étonnement de ses paysans, auxquels ce nouveau saint n'était point encore connu. Le style de Boiardo ne répondait pas à la vivacité de son imagination; il est peu soigné, ses vers sont durs et fatigans, et ce n'est pas sans motif que dans le siècle suivant on se crut obligé de refaire son ouvrage (1).

(1) Comme l'ouvrage de Boiardo est aujourd'hui assez rare, je donnerai, pour échantillon de son style, les six premières stances de son poëme, qui correspondent aux stances 1, 5 à 9, de Berni. En les comparant à l'ouvrage de celui-ci, on verra comment le dernier a substitué sa facilité et sa grâce, au langage dur et antique de son prédécesseur. (Edit. *in*-4°. 1539.)

Signori e cavalier che v' adunati
Per odir cose dilettose e nove,
Stati attenti, quieti, et ascoltati
La bell' historia che 'l mio canto move;
Et odereti i gesti smisurati
L'alta fatica e le mirabil prove

La langue italienne était enfin formée; la versification avait reçu ses règles; le mètre que de-

---

Che fece il franco Orlando per amore,
Nel tempo del rè Carlo, imperatore.

Non vi par già signor maraviglioso
Odir cantar d'Orlando innamorato;
Che qualunque nel mondo è più orgoglioso
E d'amor vinto al tutto e soggiogato.
Ne forte braccio, ne ardire animoso,
Ne scudo o maglia, ne brando affilato,
Ne altra possanza può mai far diffesa
Ch' al fin non sia d'amor battuta e presa.

Questa novella è nota a poca gente,
Perche Turpino istesso la nascose,
Credendo forsi a quel conte valente
Esser le sue scritture dispettose,
Poi che contra ad amor pur fù perdente
Colui che vinse tutte l'altre cose;
Dico d'Orlando il cavalier adatto;
Non piu parole hormai, veniamo al fatto.

La vera historia di Turpin ragiona
Che regnava in la terra d'Oriente,
Di là dal India, un gran rè, di corona
Di stato e di ricchezze si potente,
E si gagliardo de la sua persona,
Che tutt' il mondo stimava niente.
Gradasso nome avea quell' amirante
Ch' à cor di drago, e membra di gigante.

Et si come gli advien a gran signori,
Che pur quel voglion che non ponno avere,
E quando son difficultà maggiori
La disiata cosa ad ottenere,
Pongon il regno spesso in grand' errori,
Ne posson quel che voglion possedere,

vait adopter la poésie épique avait déjà été employé dans de longs ouvrages; des romans de chevalerie avaient été versifiés, et des aventures merveilleuses avaient été ornées de couleurs riantes; mais, avant l'Arioste, rien encore ne donnait l'idée du charme infini que ces mêmes aventures, racontées dans les mêmes vers, devaient recevoir de sa plume. Le génie est au talent comme le chêne aux plus humbles arbrisseaux qui l'entourent; il part du même sol, sa végétation suit les mêmes règles, mais il s'élève à d'autres régions des airs, et l'on oublie, en le voyant isolé, qu'à ses pieds rampent des êtres organisés comme lui.

Louis Arioste naquit le 8 septembre 1474, à Reggio, dont son père était gouverneur pour le duc de Ferrare. Il fut destiné à l'étude de la jurisprudence, et, comme beaucoup de poètes distingués, il fut long-temps combattu entre la volonté de son père qui voulait lui donner une

---

Cosi bramava quel pagan gagliardo
Sol durindana e 'l bon destrier Baiardo.

Onde per tutt' il suo gran teritoro
Fece la gente ne l'arme assembrare;
Che ben sapeva quel, che per tesoro
Ne 'l brando ne 'l corsier potria 'quistare:
Duo mercadanti si erano coloro
Che vendean le sue merci troppo care;
Pero destina di passar in Franza
Et acquistarle con sua gran possanza.

carrière connue, et son sentiment intérieur qui le portait à ce que lui seul pouvait faire. Après cinq ans de vaines études, son père lui permit enfin de se vouer uniquement aux lettres. Arioste se rendit à Rome, et c'est là qu'il écrivit en prose, avant l'an 1500, sa comédie de *la Cassaria* (la Fermière), qui est, ou la plus ancienne des comédies italiennes, ou du moins la seule qui puisse disputer cet avantage à *la Calandra* du cardinal de Bibbiena. Peu après, il donna encore au public une seconde comédie, *i Suppositi* (les Noms supposés). Dans le même temps, on lui vit écrire des sonnets et des *canzoni* d'amour, à la manière de Pétrarque, mais sans qu'on ait découvert de qui il était amoureux, ou même s'il l'était réellement. En général, son caractère n'avait rien de mélancolique et d'enthousiaste; sa conversation était celle d'un homme d'esprit et de tête, ses manières froidement polies et réservées, et rien n'aurait fait deviner le poète en lui. La mort de son père le rappela en 1500 à Ferrare; la modicité de sa fortune l'engagea à s'attacher, comme gentilhomme, au service du cardinal Hippolyte d'Este, second fils du duc Hercule I[er]. Il le suivit dans ses voyages, et il fut employé par lui dans plusieurs négociations importantes. Mais quoiqu'il entendît les affaires, il ne les suivait qu'avec regret et un secret dépit, tandis que le cardinal



le voyait avec humeur s'occuper aux *niaiseries* de la poésie. Vers l'an 1505, il commença à écrire son Roland furieux, et il poursuivit, pendant onze ans, cette longue entreprise, au milieu de la distraction continuelle des affaires. Il lisait à ses amis, et aux gens de goût de Ferrare, ses chants à mesure qu'il les avait achevés, et il profitait avec un soin scrupuleux de toutes les critiques, pour polir et perfectionner son style. Enfin, en 1516, il fut en état de donner une première édition de ce poëme, qui contient aujourd'hui, en quarante-six chants, quatre mille huit cent trente et une strophes, et trente-huit mille six cent quarante-huit vers. Roland furieux fut reçu par l'Italie avec le plus vif enthousiasme: avant 1532, il s'en était déjà fait quatre éditions; le cardinal Hippolyte fut le seul qui ne goûtât pas l'ouvrage de son protégé; en 1517, ils se séparèrent mécontens l'un de l'autre. Arioste refusa de l'accompagner en Hongrie; mais bientôt un procès ruineux le contraignit à solliciter de nouveau un emploi à la cour. Le duc Alphonse Ier le reçut à son service, et ce fut pour le faire travailler comme homme d'Etat. L'Arioste fut chargé de soumettre les bandits de la Garfagnana, et l'on assure que, même parmi ces hommes sauvages, sa réputation poétique augmenta son crédit et lui servit de sauve-garde. Enfin, le duc de

Ferrare lui donna une commission plus conforme à ses goûts, celle de diriger la construction d'un théâtre, et les représentations magnifiques qu'il voulait y donner. Arioste employa de cette manière les dernières années de sa vie. Avec des revenus très-étroits il devait pourvoir à l'existence de ses enfans; on ne sait point cependant quelle était leur mère, ni s'il était marié avec elle. Il mourut le 6 juin 1533. Son frère Gabriel et son fils Virginio lui élevèrent un premier tombeau, qui a été déplacé à plusieurs reprises, et reconstruit en 1612 par un de ses descendans.

Le Roland furieux de l'Arioste est un des poëmes les plus universellement connus; il a été traduit dans toutes les langues, et il a fait, par le charme seul des aventures, indépendamment de la poésie, les délices des jeunes gens de tous les pays. Je dois donc supposer que tout le monde sait que l'Arioste entreprit de chanter les paladins et les amours de la cour de Charlemagne, pendant la guerre fabuleuse de ce monarque contre les Maures. Si l'on voulait assigner une époque historique aux événemens contés dans ce poëme, il faudrait la placer avant l'année 778, où Roland fut tué à la bataille de Roncevaux, dans une expédition de Charlemagne qui n'était point encore empereur, pour défendre la Marche d'Espagne. Mais je

croirais plutôt que ce sont les guerres de Charles Martel contre Abdérame, que les romanciers ont confondues avec celles de Charlemagne, et qui ont donné naissance aux traditions de l'invasion de la France par les Sarrasins, et des dangers inouis dont la valeur des paladins devait sauver l'Occident. Tout le monde sait aussi que Roland, le plus distingué par sa bravoure entre les héros de l'Arioste, devint fou d'amour et de jalousie pour Angélique; et que sa fureur, qui n'est qu'un épisode dans ce long poëme, a donné son nom à toute cette composition, quoiqu'on arrive jusqu'au vingt-troisième chant avant de voir Roland devenir furieux.

L'Arioste ne paraît point avoir eu l'intention d'écrire un poëme épique; il avait rejeté le conseil de Bembo, qui voulait l'engager à composer son épopée en latin, seule langue digne, disait ce poète-cardinal, d'un poëme sérieux. L'Arioste crut peut-être en effet qu'un poëme italien devait nécessairement être léger et badin; il se joua des règles qu'il connaissait, et il montra qu'il était assez fort pour en créer de nouvelles. Son sujet pouvait fort bien se ramener à une unité régulière; il chantait la grande lutte des Chrétiens et des Maures; il la commençait avec l'invasion de la France, il la terminait à sa délivrance; c'était le sujet qu'il avait indiqué d'avance dans son exposition: les amours et les

aventures de chacun des héros qui contribuaient à cette grande action étaient autant d'épisodes subordonnés que le genre épique peut admettre, et qui, dans un ouvrage de longue haleine, ne sont point considérés comme détruisant l'unité.

Mais l'Arioste semble avoir à dessein secoué le joug de l'unité d'action; il prend le sujet et le héros que lui avait fournis le comte Boiardo dans Roland l'amoureux; il entre en matière au milieu des combats, et dans le moment d'une confusion universelle, et cependant il ne fait nulle part une exposition de l'avant-scène, comme s'il comptait que chacun aurait lu l'ouvrage de son prédécesseur. En effet, il est difficile de comprendre la situation et l'intrigue de Roland furieux, si l'on n'a pas lu auparavant Roland l'amoureux, ou si du moins on n'est pas au fait de ces traditions romanesques, qui se trouvaient peut-être au temps de l'Arioste plus généralement répandues. Il ne saisit non plus nulle part l'occasion de faire entrer en même temps ses principaux personnages sur la scène, en sorte que, jusqu'à la fin du poëme, on en voit arriver de nouveaux; ils engagent même l'attention par des aventures importantes, et loin de faire prévoir que la conclusion approche, ils pourraient tout aussi bien servir à remplir un second poëme aussi long que le premier.

Dans la marche de l'action, l'Arioste, se jouant de ses lecteurs, voulant les égarer sans cesse et presque les impatienter, ne leur permet nulle part de saisir l'ensemble de son poëme, et de ramener les actions particulières sous un point de vue général. Il s'attache, au contraire, à chacun de ses personnages tour à tour, comme s'il était devenu son héros principal, et lorsqu'il l'a conduit dans une situation embarrassante, et qu'il a suffisamment excité l'anxiété de ses lecteurs, il l'abandonne en plaisantant, pour passer à d'autres personnages, ou à une autre partie de la fable qui est sans rapport avec la première. Enfin, de même qu'il a commencé sans qu'on puisse assigner une raison pour que ce soit là son commencement, il finit sans faire mieux comprendre pourquoi ce doit être là sa fin. Plusieurs de ses grands personnages sont morts, il est vrai ; il fait périr surtout un grand nombre d'infidèles dans ses derniers chants, comme pour se délivrer de leur résistance. Mais dans le cours du poëme, il nous a si bien accoutumés à voir sortir de déserts inconnus des armées innombrables, il a si bien brouillé toutes nos idées sur le monde connu et sur le possible, qu'on ne serait nullement étonné, à la fin du quarante-sixième chant, de voir une nouvelle invasion de la France par les Maures, aussi formidable que la première ; ou, si l'on veut, de

voir une guerre dans le Nord succéder à celle du Midi, comme l'a supposé Arioste lui-même, en commençant un poëme nouveau, dont on n'a que cinq chants. Les intrigues de Ganelon y soulèvent les Saxons ; et les plus vaillans chevaliers, comme Astolphe et Roger, y sont de nouveau prisonniers d'Alcine (1).

Le poëme de l'Arioste n'est donc qu'un fragment de l'histoire chevaleresque et amoureuse de Charlemagne ; il n'a pas plus de commencement, il n'a pas plus de fin, que n'en a une période quelconque détachée de la suite des temps. Ce manque d'unité nuit essentiellement à l'in-

(1) Le quatrième volume de M. Ginguené, qui n'a pu venir à ma connaissance qu'après que j'avais achevé cet ouvrage, fait voir comment le vrai héros de l'Arioste, étant Roger et non Roland, l'action de son poëme doit finir au mariage de cet ancêtre fabuleux de la maison d'Este avec Bradamante. Le but secret du poète est ainsi expliqué, et ramené sous les yeux du lecteur par le critique français, d'une manière aussi spirituelle, que toute son analyse est piquante et animée. Je regrette presque cependant la conviction qu'il porte avec lui ; ces nobles monumens de l'esprit humain se rapetissent à nos yeux, lorsqu'on n'y voit plus qu'une ingénieuse flatterie. C'est déjà bien assez, pour les poètes, de consacrer épisodiquement quelques vers à la célébrité de leurs bienfaiteurs, sans que le plan entier de leurs plus grands ouvrages soit un échafaudage destiné à placer en évidence les louanges de ceux qui méritent si peu de gloire.

térêt et à l'impression totale; mais l'avidité avec laquelle toutes les nations, tous les âges lisent l'Arioste, même en dépouillant ses fables, par une traduction, du charme de la poésie, prouve assez qu'il a su leur rendre, par les détails, l'intérêt qu'il ne leur a point donné dans l'ensemble. Avant toute chose, il a su faire naître celui de la valeur. Malgré l'absurdité habituelle des combats chevaleresques, malgré la disproportion de toutes les causes avec tous les effets, malgré la petite raillerie qui semble accompagner toutes les descriptions de batailles, l'Arioste sait toujours exciter je ne sais quel enthousiasme de bravoure, quelle ivresse des combats qui fait désirer à chaque lecteur d'être chevalier. L'une des plus grandes jouissances de l'homme consiste dans le développement de toutes ses forces, de toutes ses ressources; le grand art du romancier est de réveiller la confiance en nous-mêmes, en accumulant contre son héros toutes les forces de la nature, toutes celles même de l'art magique, et en montrant la supériorité de la volonté et du courage de l'individu sur toutes les puissances conjurées à sa ruine.

Le monde dans lequel l'Arioste nous transporte est aussi une de nos jouissances. Ce monde essentiellement poétique, où tous les intérêts vulgaires de la vie sont suspendus, où l'amour et l'honneur donnent seuls des lois, sont les

seuls mobiles des actions, où aucun besoin factice, aucun calcul ne refroidit l'âme; où toutes les peines, toutes les inquiétudes qui tiennent à la vanité, à l'inégalité des rangs, à celle des richesses, sont oubliées; ce monde factice soulage assez agréablement du monde réel : on se plaît à y voyager pour se distraire complètement des soucis qu'on éprouve ailleurs. On n'y apprend rien, car la différence de la vie chevaleresque à la vie réelle est telle, qu'on ne peut jamais en faire la moindre application : c'est même un caractère remarquable de ce genre de poésie, qu'il est impossible d'en tirer aucune espèce d'instruction. Mais on trouve peut-être quelque jouissance à une occupation d'esprit qui ne prétend point être une leçon, et la rêverie sans but est plus conforme à l'essence de la poésie, qui ne doit jamais être un moyen, mais qui est à elle-même son propre objet.

Il est vrai que le monde chevaleresque n'est point une création de l'Arioste; la scène de Roland furieux et celle de Roland l'amoureux est précisément la même, et tous deux, en s'appuyant de l'autorité fabuleuse de l'archevêque Turpin, ont profité bien davantage des brillantes inventions des trouvères français, qui, au treizième siècle, composèrent plusieurs romans sur le règne de Charlemagne; romans que des poètes de cabarets chantaient dans les rues, après les

avoir traduits en mauvaises strophes italiennes. Cependant, si le talent d'idéaliser les anciennes mœurs et l'esprit des temps passés fut l'ouvrage successif de plusieurs poètes, l'Arioste mit le comble à cet édifice élégant et ingénieux. La chevalerie est arrivée chez lui à son terme le plus élevé de noblesse, de délicatesse, comme de grâces; le sentiment d'honneur le plus exalté, de protection pour les faibles, de respect pour les femmes, de loyauté scrupuleuse dans l'exécution des promesses, est devenu l'esprit du siècle dans lequel il nous transporte; tous pensent de même, tous sentent de même, et la génération fantastique des chevaliers a reçu de lui la vie et l'être.

La magie et la sorcellerie, qui jouent un si grand rôle dans l'Arioste, et qui sont devenues en quelque sorte le merveilleux consacré des poètes chrétiens, sont en grande partie empruntées des contes arabes, et avaient été transmises aux Latins par leur mélange avec les Orientaux. Les guerriers chrétiens avaient bien par eux-mêmes quelques superstitions grossières; ils croyaient à des amulettes qui pouvaient les rendre invulnérables; ils croyaient au pouvoir des mauvaises paroles et des charmes, qui les dépouillaient de leurs forces : occupés sans cesse de leurs armes, ils étaient disposés à croire que celles de l'acier le plus fin, de la trempe la plus

éprouvée, avaient en elles quelque chose de merveilleux; mais leur superstition portait en général un caractère plus sombre; leurs prêtres leur avaient inspiré mille terreurs qui s'alliaient avec une religion persécutrice; les mauvais esprits et les revenans troublaient sans cesse leur imagination, et les mêmes guerriers qui bravaient mille morts dans les combats, étaient baignés d'une sueur froide en traversant de nuit un cimetière. Cette superstition, résultat des peintures effrayantes du purgatoire et de l'enfer, et qui se retrouve sans cesse dans les poètes allemands, est absolument étrangère à l'Arioste, et aux romanciers chevaleresques qu'il avait étudiés en espagnol et en français; car il savait à fond ces deux langues. Le surnaturel que l'Arioste emploie est dépouillé de toute terreur; c'est une augmentation brillante de la puissance de l'homme, qui donne un corps aux rêves de l'imagination; ce sont les passions de la vie développées, et non point la perversité des morts mise en scène. Les génies de l'Orient, ceux que les plus anciennes fables ont supposé asservis par l'anneau de Salomon, sont les alliés des fées; leur pouvoir s'exerce, comme dans les contes arabes, par des créations splendides, par le goût des arts et des jouissances: Alcine enfin, le vieux Atlas, l'anneau d'Angélique, l'Hippogrife, sont des créations de l'islamisme, tan-

dis que le méchant Esprit de la montagne, que le Spectre du château, qui marche en faisant retentir ses chaînes, et qui trouble le sommeil par d'horribles visions, sont des superstitions européennes, qui se rattachent au christianisme, comme à la mythologie des Scandinaves et des Germains.

Mais si l'Arioste n'a pas été l'inventeur de sa mythologie, ni des héros qu'il a mis en scène, et de leur caractère, il n'en a pas moins déployé dans son poëme la plus brillante imagination, l'esprit d'invention le plus fertile. Chacun de ses guerriers a son petit roman, et chacun de ces romans est un tissu d'aventures piquantes, qui éveillent la curiosité, et qui excitent souvent le plus vif intérêt. Plusieurs de ces aventures ont fourni d'excellens sujets de tragédie ou de drame à des poètes postérieurs; et les amours d'Angélique et de Médor, ceux de Bradamante et de Roger, et ceux de Genièvre d'Ecosse et d'Ariodant, sont devenus comme une seconde histoire poétique, non moins fertile que celle des Grecs.

Il faut convenir cependant que le talent dramatique de l'Arioste n'égale pas son talent pittoresque, et qu'il a bien plus l'art d'inventer des événemens que des caractères. Il noue une intrigue de la manière la plus neuve et la plus piquante; l'intérêt est excité dès le commence-

ment; il va croissant avec l'embarras des situations; tous les événemens sont inattendus, et presque toujours d'un grand effet; le tableau des lieux, celui de l'action, est peint avec des couleurs si vives qu'on l'a tout entier sous les yeux; mais quand le poète fait enfin parler le personnage qu'il a mis dans la situation la plus déchirante, quelquefois il refroidit tout à coup l'auditeur, en lui faisant voir que son imagination seule, et non son cœur, était dans la composition. Ainsi dans le dixième chant, Birène, l'amant et l'époux d'Olympie, arrive avec elle dans une île déserte; déjà fatigué d'elle, il médite de l'abandonner sans qu'elle ait le moindre pressentiment de sa perfidie; le petit golfe où ils débarquent, le lieu riant où ils tendent leur pavillon, la sérénité, la confiance d'Olympie, sont admirablement dépeints. Pendant son sommeil, Birène s'échappe, et la manière, dont au lever de l'aurore, Olympie cherche, à moitié éveillée, son époux dans le lit qu'il a laissé désert, dont elle le cherche dans la tente qu'il a abandonné, dont elle le cherche sur le rivage, et le voit enfin du haut d'un rocher, qui, sur son vaisseau, fend les mers pour s'enfuir : tout cela est peint avec une délicatesse, avec une harmonie mélancolique qui touche profondément le cœur; mais Olympie parle, elle exprime dans sept strophes ses regrets et ses

craintes, et elle arrête à l'instant notre émotion; car de tant de vers il n'y en a pas un seul qui parte du cœur ou qui lui réponde. C'est encore une conséquence du même défaut, sans doute, qui ôte à tous les personnages de l'Arioste une physionomie individuelle; même le héros qui donne son nom au poëme, Roland, n'est pas très différent de Renaud, son cousin, de Roger, de Griffon, ou des plus braves chevaliers sarrasins. Pour la valeur et la force de corps, comme tous s'élèvent fort au-dessus des bornes du possible, il n'y a pas moyen de mettre de différence entre eux; et, quant au caractère, il n'y en a proprement que deux auxquels se rapportent tous les autres. Une moitié des chevaliers, tant chrétiens que païens, est douce, généreuse et bienfaisante; les autres sont sauvages, arrogans et cruels. Les caractères de femmes ne sont pas mieux esquissés : celui d'Angélique laisse à peine un souvenir qu'on puisse saisir; tous les autres se confondent, à la réserve de la guerrière Bradamante, la seule peut-être pour laquelle on sente un intérêt personnel.

La versification de l'Arioste brille par la grâce, la douceur, l'élégance, bien plus que par la noblesse; le début de tous ses chants est toujours orné par la plus riche poésie; son langage est si parfaitement harmonieux, qu'aucun au-

tre avant lui, aucun autre depuis, ne peut lui être comparé : il peint tout ce dont il parle, et les yeux du lecteur suivent le poète dans tous ses récits. Comme il se joue toujours de son sujet, de ses lecteurs, même de son style, il s'élève rarement et ne se soutient jamais au degré de hauteur qui appartient au poëme épique; il cherche dans la négligence même la grâce de la facilité; souvent il lui arrive de répéter plusieurs mots d'un vers dans le vers suivant, comme un conteur qui reprend ses paroles pour se donner le temps de penser (1). Souvent les mots sont jetés négligemment et comme au hasard; on sent même que ce n'est point le plus propre qui a été choisi, que des demi-vers sont amenés uniquement par la rime, que le poète a voulu écrire comme un improvisateur qui chante, et qui, entraîné par son sujet, se contente de remplir la mesure pour arriver plutôt à l'événement ou à l'image qui l'occupent et qui remplissent son esprit. Toutes ces négligences seraient ailleurs des taches; mais l'Arioste qui travaillait beaucoup ses vers, et qui leur laissait à dessein ces irrégularités, a dans son langage, dans son abandon, une grâce si inimitable, qu'on lui sait gré de sa

(1) Ma quivi giunse
In fretta un Messaggier che gli disgiunse.
Vi giunse un Messaggier, etc.

nonchalance comme d'une naïveté, et comme d'une preuve de plus de la vérité de ce qu'il raconte.

Quelquefois on retrouve dans ce poète si léger, si gracieux, une sensibilité profonde; ainsi l'événement qui a donné son nom au poëme, la douleur d'amour qui a causé la folie de Roland, est amenée par degrés avec une vérité, avec une délicatesse de sentimens et une éloquence de passion que rien n'égale. Le paladin de Charlemagne a trouvé gravés sur le rocher d'une grotte, des vers de Médor, dans lesquels il célèbre le bonheur dont le faisait jouir l'amour d'Angélique. Il les lit, il les relit cent fois, espérant toujours y découvrir un autre sens que celui qu'ils présentaient d'abord; et cependant une main de glace serre son cœur pendant cette lecture; il reste enfin les yeux fixés sur la pierre, mais il ne la regarde plus : son menton était retombé sur sa poitrine, son front était dépouillé de son orgueil et de son antique assurance; les larmes manquaient à ses douleurs comme la voix à ses plaintes (1).

(1) Canto XXIII, St. 112, 113.

Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto
Quello infelice, e pur cercando in vano
Che non vi fosse quel che v'era scritto,
E sempre lo vedea più chiaro e piano.

Il hésite cependant encore ; il ne peut croire à l'infidélité de son amante ; il faut, pour le convaincre, qu'un berger témoin des amours d'Angélique, lui en raconte tous les détails : il s'enfuit alors dans les déserts ; mais en vain il évite les regards des hommes ; il retrouve l'inscription de la grotte, qui change en fureur sa douleur profonde. Il tire son épée, il renverse cette grotte qui avait servi d'asyle à Angélique et à Médor, il abat les arbres qui l'entourent, en sorte que jamais ils ne puissent plus donner d'ombrage au berger fatigué ; il s'acharne contre la claire et pure fontaine qui coulait auprès ; il la couvre de terre, de rochers, de troncs d'arbres, et la trouble pour jamais (1). « Fatigué

Et ogni volta, in mezzo il petto afflitto,
Stringersi il cor sentia con fredda mano;
Rimasa al fin con gli occhi e con la mente,
Fissi nel sasso, al sasso indifferente.

Fù alhora per uscir del sentimento;
Si tutto in preda del dolor si lassa,
Credete a chi n' ha fatto esperimento
Che questo e 'l duol che tutti gl' altri passa,
Caduto gli era sopra il petto il mento,
La fronte priva di baldanza e bassa,
Ne potè aver, che 'l duol l'occupò tanto,
A le querele voce, humore al pianto.

(1) Canto XXIII, St. 131.

E stanco al fin, e al fin di sudor molle,
Poi che la lena vinta non risponde

» enfin de tant d'efforts et baigné de sueur, ne » trouvant plus de souffle pour correspondre à » tant d'indignation, à une haine si violente, à » une si ardente colère, il tombe sur la prairie, » et il envoie vers le ciel ses soupirs. Affligé, » abattu, il tombe sur l'herbe, il fixe les yeux » sur le ciel, et il se tait : il y demeure sans » manger, sans dormir, tandis que le soleil » trois fois s'élève dans les cieux, et trois fois » disparaît sous la terre; et sa peine cruelle ne » cesse point de s'accroître qu'elle ne l'ait privé » de tout entendement. Le quatrième jour, en- » traîné par une fureur inouie, il arrache de » son dos et sa cotte de mailles et sa cuirasse ».

C'est encore un morceau qui touche profondément, que celui où l'Arioste raconte, au XXIV[e] chant, la mort de Zerbin et la douleur d'Isabelle. Zerbin, le généreux fils du roi d'Écosse, avait recueilli les armes que Roland, dans sa folie, avait éparses dans les champs; il

---

A lo sdegno, al grave odio, a l'ardente ira,
Cade sul prato, e verso il ciel sospira.

Afflitto e stanco al fin cade ne l'herba,
E ficca gli occhi al cielo, e non fa motto;
Senza cibo e dormir così si serba
Che 'l sol esce tre volte, e torna sotto.
Di crescer non cessò la pena acerba
Che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.
Il quarto dì dal gran furor commosso
E maglie e piastre si stracciò di dosso.

en avait formé un trophée pour les conserver au paladin lorsqu'il recouvrerait sa raison, et bientôt il avait été appelé à les défendre, parce que le tartare Mandricard s'était emparé de Durandal, la bonne épée de Roland. Mais dans le combat contre ce cruel ennemi les armes étaient trop inégales; toutes celles de Mandricard étaient enchantées : celles de Zerbin, au contraire, étaient entr'ouvertes et volaient en pièces toutes les fois qu'elles étaient atteintes par la terrible Durandal. Les deux femmes qui suivaient les deux chevaliers, les engagent enfin à suspendre le combat et à se séparer, mais Zerbin a déjà reçu de trop profondes blessures pour pouvoir se rétablir : seul au milieu d'un désert avec Isabelle, son amie, il perd tout son sang par de larges plaies; ses douleurs s'augmentent, et la vie va bientôt lui échapper. « Puissiez-vous, dit-il à Isabelle, m'aimer encore après que je serai mort, comme il est » vrai que ma seule douleur, en mourant, est » de vous laisser ici sans défenseur et sans guide. » Si mon bonheur avait voulu que ma vie se » terminât dans un lieu où vous fussiez en » sûreté, je mourrais à présent heureux et » content de mon sort, puisque je mourrais sur » votre sein ». Et comme Isabelle veut mourir avec lui, comme elle proteste qu'une même sépulture sera donnée à leurs deux corps par

les bergers lorsqu'ils les trouveront ensemble, Zerbin, renforçant sa faible voix, lui dit : « Je » vous supplie, je vous conjure, ma bien-aimée, » par cet amour que vous me montrâtes, lors- » que pour moi vous abandonnâtes les rivages » de votre patrie, s'il m'est permis de comman- » der, je vous le commande : vivez aussi long- » temps qu'il plaira à Dieu de prolonger votre » vie ; vivez, mais pour rien au monde n'ou- » bliez pas que je vous ai aimée autant qu'il est » possible d'aimer ». Encore est-il douteux qu'il exprimât ces dernières paroles de manière à ce qu'elles fussent entendues ; puis il finit comme une faible lumière que l'huile ou la cire cessent d'alimenter (1).

(1) Canto XXIV, St. 76.

Per debolezza più non potea gire,
Sì che fermossi a piè d'una fontana;
Non sà che far, nè che si debba dire
Per aiutarlo la donzella humana.
Sol di disagio lo vede a morire,
Che quindi è troppo ogni città lontana
Dove in quel punto al medico ricorra,
Che per pietade o per premio 'l soccorra.

Elle non sà se non in van dolersi,
Chiamar fortuna e 'l cielo empio e crudele.
Perche, ahi lassa! dicea, non mi sommersi
Quando levai ne l'Ocean le vele?
Zerbin, che i languidi occhi ha in lei conversi,
Sente più doglia ch' ella si querele,
Che de la passion tenace e forte
Che l'ha condotto omai vicino a morte.

La mort d'Isabelle elle-même est racontée à son tour au vingt-neuvième chant, d'une manière infiniment touchante; mais l'Arioste est moins fait, qu'aucun autre, pour être traduit

Cosi, cor mio, vogliate (le diceva)
Dapoi ch'io saro morto, amarmi ancora,
Come solo il lasciarvi è che m'aggreva
Quì senza guida, e non già perch' io mora;
Che se in secura parte m' accadeva
Finir de la mia vita l'ultima ora,
Lieto e contento e fortunato a pieno
Morto sarei, poi ch' io vi moro in seno.
....

A questo la mestissima Isabella
Declinando la faccia lacrimosa,
E conginngendo la sua bocca a quella
Di Zerbin, languidetta come rosa,
Rosa non colta in sua stagion, si ch' ella
Impallidisca in sù la siepe ombrosa,
Disse, non vi pensate già, mia vita,
Far senza me quest' ultima partita.
....

Zerbin la debil voce rinforzando
Disse, io vi prego e supplico mia diva
Per quello amor che mi mostraste, quando
Per me lasciaste la paterna riva;
E se comandar posso, io vel comando,
Che fin che piace a Dio restiate viva:
Ne mai per caso poniate in oblio
Che quanto amar si può v'abbia amato io.
....

Non credo que quest' ultime parole
Potesse esprimer sì che fosse inteso;
E finì come il debil lume suole
Cui cera manchi od altro in che sia acceso.

par fragmens ; presque tout le monde le connaît ; et ceux qui ne l'ont point lu encore ne pourraient jamais, sur la traduction de quelques strophes, se former l'idée d'une grâce qui tient à l'ensemble, et où le style, le charme du langage, la nature des ornemens sont en parfaite harmonie avec le dessein entier du poëme.

La gloire de l'Arioste est attachée à son Roland furieux, mais ce n'est point le seul ouvrage qui nous soit demeuré de lui ; il a écrit cinq comédies, en cinq actes et en vers, qu'on ne joue plus aujourd'hui, et qu'on ne lit guère, parce qu'elles ne sont plus en rapport avec nos mœurs. De ces cinq, les deux premières avaient d'abord été composées en prose, dans sa première jeunesse, et aussi dans la première jeunesse de l'art. L'Arioste s'était proposé pour modèles Plaute ou Térence ; et de même que ceux-ci copiaient déjà le théâtre grec, il copie le théâtre latin. L'on retrouve dans ses pièces tous les personnages de la comédie romaine, des esclaves, des parasites, des nourrices, des aventurières. La scène de la première, la *Càssaria*, est à Mételin, dans une île grecque, à laquelle il peut donner à peu près les mœurs qu'il veut ; mais la seconde, *i Suppositi* (les Noms supposés), est à Ferrare ; et l'intrigue est liée assez artistement à la prise d'Otrante par les Turcs (le 21 août 1480), ce qui donne une date à

l'action, comme un lieu à la scène ; aussi l'on voit, ce qui fait un contraste assez bizarre, des mœurs anciennes avec une action nouvelle. Cependant l'intrigue de cette comédie est neuve et piquante ; il y a de l'intérêt, même de la sensibilité, surtout dans le rôle du père : il y a quelquefois de la gaîté, mais plus recherchée que naturelle. Ce n'est point le sel italien, mais celui des Latins ; les plaisanteries des esclaves et des parasites de l'Arioste rappellent si fort celles des mêmes personnages, qui lui ont servi de modèle dans Plaute et Térence, qu'il est impossible de rire avec tant d'érudition. La scène, à la manière des Latins, est dans la rue, devant la maison des principaux personnages ; elle ne change point ; l'unité de temps est aussi rigoureusement observée que celle de lieu ; mais aussi, comme chez les Latins, l'action se raconte plus qu'elle ne se voit. L'auteur semble redouter de mettre sous les yeux des spectateurs les situations passionnées, et le langage du cœur. Dans une pièce, dont l'amour et la tendresse paternelle sont les deux grands mobiles, il n'y a pas une scène entre l'amant et sa maîtresse, pas une scène entre le père et le fils ; et la reconnaissance, qui fait le dénoûment, se passe dans l'intérieur de la maison, loin des yeux du public. Tout rappelle le théâtre romain dans ces pièces, sagement, mais froidement con-

duites, tout, jusqu'au mauvais goût des plaisanteries, qui ne sont point des saillies de gaîté, comme dans les arlequins modernes, mais des grossièretés classiques. On voit, dans le théâtre de l'Arioste, un grand talent gâté par une imitation servile, et l'on comprend, en le lisant, pourquoi les Italiens sont demeurés si longtemps sans briller dans l'art dramatique, parce qu'ils ne consultaient jamais leur propre inspiration, mais ce qu'ils prenaient pour des modèles. *La Calandra* de Bernard Dovizio, ensuite cardinal de Bibbiena, qui dispute avec l'Arioste la primauté sur le théâtre comique d'Italie, a tous les mêmes défauts, et la même imitation classique, mais beaucoup plus de grossièreté, et beaucoup moins de sel. Le sujet est celui des Menechmes, reproduit tant de fois sur tous les théâtres; mais dans la Calandre, les Deux Jumeaux, que l'on confond l'un avec l'autre, sont un frère et une sœur.

L'Arioste a senti le premier que la langue italienne n'avait pas de vers propres à la comédie; il essaya d'abord, comme Dovizio, d'écrire en prose ses deux premières pièces; au bout de vingt ans il les traduisit en vers *sdruccioli*, pour le théâtre de Ferrare.

Les *sdruccioli* sont de douze syllabes; l'accent porte sur l'antépénultième, et les deux dernières ne sont point accentuées; mais ces vers

prétendus ne sont point rimés, on y permet tant d'enjambemens qu'un mot est souvent partagé, et que dans le mot *continua-mente* les quatre premières syllabes terminent le premier vers, tandis que les deux suivantes commencent le second; ils sont enfin dépouillés de toute espèce d'harmonie ou de charme poétique, et leur monotonie rend fastidieuse la lecture de ces comédies.

L'Arioste a écrit beaucoup de sonnets, de madrigaux, de chansons; il paraît qu'on y trouve moins d'harmonie que dans les poésies de Pétrarque; j'y vois plus de naturel. Ses élégies, qu'il a intitulées *capitoli amorosi, in terza rima*, sont à comparer avec ce qu'Ovide, Tibulle et Properce, ont écrit de plus gracieux; l'amour, cependant, s'y présente sous la forme romantique, et l'Arioste, émule des anciens, n'est point ici leur imitateur. Il chante beaucoup plus souvent les plaisirs de l'amour que ses peines. Ce qui, dans ses écrits, le peint lui-même, ne nous le fait point voir comme un homme mélancolique ou sentimental. Enfin, il a composé plusieurs satires, qui servent à faire connaître son caractère et les divers événemens de sa vie; ce sont proprement des lettres en vers adressées à ses amis, et qu'on n'a fait paraître qu'après sa mort. On n'y trouve point à beaucoup près le nerf ni l'amertume des satiriques

latins; au contraire, on demeure persuadé, en les lisant, que l'Arioste était un assez bon homme, impatienté seulement des contre temps qu'il éprouvait, des défauts de ceux qui l'entouraient, et surtout de l'esprit prosaïque du cardinal d'Este, qui était hors d'état de connaître ou d'apprécier son mérite. On y voit aussi qu'il s'occupait beaucoup de lui-même, et que sa santé, ses commodités, son régime, tenaient plus de place dans sa pensée qu'on ne l'aurait attendu du chantre des chevaliers errans, et de celui qui faisait coucher tous les jours ses héros dans les forêts, sans autre couvert que la voûte des cieux, sans autre soupé que les racines des champs; de celui enfin qui, dans leurs voyages, semblait oublier pour eux tous les besoins de la vie physique (1).

---

(1) Il me semble que je ne puis mieux terminer un chapitre consacré à l'Arioste, qu'en rappelant de quelle manière le premier de nos poètes vivans, M. Delille, l'a caractérisé dans son poëme *sur l'Imagination*, Chant V.

L'Arioste naquit; autour de son berceau,
Tous ces légers esprits, sujets brillans des fées,
Sur un char de saphirs, des plumes pour trophées,
Leurs cercles, leurs anneaux et leur baguette en main,
Au son de la guitare, au bruit du tambourin,
Accoururent en foule, et fêtant sa naissance,
De combats et d'amour bercèrent son enfance.
Un prisme pour hochet, sous mille aspects divers,
Et sous mille couleurs, lui montra l'Univers.

Raison, gaîté, folie, en lui tout est extrême;
Il se rit de son art, du lecteur, de lui-même,
Fait naître un sentiment qu'il étouffe soudain;
D'un récit commencé rompt le fil dans ma main,
Le renoue aussitôt, part, s'élève, s'abaisse.
Ainsi, d'un vol agile essayant la souplesse,
Cent fois l'oiseau volage interrompt son essor,
S'élève, redescend, et se relève encor,
S'abat sur une fleur, se pose sur un chêne;
L'heureux lecteur se livre au charme qui l'entraîne;
Ce n'est plus qu'un enfant qui se plaît aux récits
De géans, de combats, de fantômes, d'esprits,
Qui, dans le même instant désire, espère, tremble,
S'irrite ou s'attendrit, pleure et rit tout ensemble.

CHAPITRE XIII.

Alamanni, Bernardo Tasso, le Trissin, le Tasse.

L'Arioste n'avait point prétendu écrire un poëme épique, mais sans vouloir s'élever au-dessus de l'épopée romanesque qui avait été créée avant lui, il l'avait portée à son plus haut point de perfection. La gloire, dont il s'était couvert, avait excité l'émulation de cette foule de poètes qui peuplaient alors l'Italie; un grand nombre d'entre eux dédaignant la réputation qu'ils pouvaient acquérir par des compositions lyriques, des bucoliques, et des poëmes didactiques, voulurent s'illustrer par une composition de longue haleine. Tous les paladins fabuleux de la cour de Charlemagne eurent, dans le seizième siècle, leur chantre en Italie; tous les chevaliers de la Table ronde et du roi Artus, furent célébrés à leur tour. Deux de ces romans en rime octave, Giron-le-Courtois de Luigi Alamanni, et Amadis de Bernardo Tasso, semblent surnager encore après le naufrage des autres. Le premier est un ouvrage soigné, d'un

des hommes les plus érudits de son temps, d'un homme qui avait du talent pour la versification, et qui n'était pas dépourvu de goût; mais on sent qu'il avait sagement et froidement étudié tout ce qui convenait à l'ouvrage qu'il allait entreprendre; on croirait le voir, dans son cabinet, au travail de la composition, se dire : « Commençons par une invocation brillante, » et sur le modèle de Virgile; à présent il nous » faudrait une comparaison hardie; un peu de » familiarité ensuite pour bien faire connaître » le genre, et pour qu'on sente tout de suite » que nous ne voulons pas toujours chausser le » cothurne. Après cela, voici la place où il faut » avoir des écarts d'imagination; mettons même » ici quelque image incohérente, cela fera » mieux sentir que je ne suis pas maître de » moi; et puis, faisons entrer un morceau pas» toral; la variété sied bien dans le genre dra» matique ». Et Luigi Alamanni a fait assez bien ce qu'il a si pédantesquement voulu faire; mais son Giron-le-Courtois, qui ne manque ni d'harmonie dans la versification, ni de variété dans les événemens, est un ouvrage fort ennuyeux, et qui, dans sa longueur, n'a pas un moment d'inspiration.

Alamanni était d'une famille attachée au parti des Médicis à Florence, où il était né en 1495. Mais lorsqu'il vit l'autorité souveraine usurpée

dans sa patrie par cette famille, et exercée tyranniquement par le cardinal Julien, il se sépara de son ancien parti; et, de concert avec Macchiavel son ami, il entra dans la conjuration de 1522, contre les Médicis; cette conjuration fut découverte, mais Alamanni eut le bonheur de s'échapper. Exilé de sa patrie, il erra cinq ans dans diverses villes de Lombardie et de France. Il fut rappelé, et revêtu de magistratures pendant le court triomphe du parti républicain, mais ce fut pour être proscrit de nouveau trois ans après, lorsque Florence fut soumise au duc Alexandre. Dès lors il vécut en France, attaché à François I, et employé par lui, comme par son fils Henri II, dans la carrière diplomatique, à laquelle la justesse et la finesse de son esprit le rendaient plus propre qu'à la poésie. Il mourut en 1556. On a de lui un poëme sur l'agriculture, en vers *sciolti*, ou non rimés, en six livres, d'environ six mille vers, intitulé la *Coltivazione*, qui a conservé assez de réputation par la grande pureté et l'élégance du style, comme aussi par l'ordre méthodique des leçons et leur sagesse, considérée sous le rapport agricole; mais, quoiqu'il ait l'art d'exprimer poétiquement des choses vulgaires, le livre est ennuyeux. Un agriculteur aimera mieux un bon traité en prose, et un poète préférera un sujet plus poétique, ou traité avec plus

de feu (1). Alamanni enfin a fait encore un autre poëme épique, intitulé l'*Avarchide;* celui-ci est un travestissement assez bizarre de l'Iliade, en

(1) Je choisirai dans *la Coltivazione*, un exemple de la versification d'Alamanni, plutôt que dans ses poëmes chevaleresques, aujourd'hui presqu'oubliés. Voici comme il décrit la greffe, Lib. 1.

Ma che direm de l'ingegnoso inserto,
Che in si gran maraviglia al mondo mostra
Quel che val l'arte che a natura segna?
Questo, vedendo una ben nata pianta
D'agresti abitator' tal volta preda,
Gli ancide e spegne, e di dolcezza ornata
Nuova e bella colonia in essa adduce:
Nè si sdegna ella, ma guardando in giro,
Si bella scorge l'adottiva prole,
Che, i veri figli suoi posti in obblio,
Lieta e piena d'amor gli altrui nutrisce.
L'arte e l'ingegno quì mille maniere
Maravigliosamente ha poste in pruova.
Quando è più dolce il ciel, chi prende in alto
Le somme cime più novelle e verdi
Del miglior frutto, e risecando il ramo
D'un altro per se allor aspro e selvaggio
Ma giovine e robusto, o 'l tronco istesso,
Adatta in modo le due scorze insieme,
Che l'uno e l'altro umor, che d'essi saglia,
Mischiando le virtù, faccia indivisi
Il sapor e l'odor, le frondi e i pomi.
Chi la gemma svegliendo, a l'altra pianta
Fa simil piaga, e per soave impiastro,
Ben congiunta ed egual l'inchiude in essa.
Chi de la scorza intera spoglia un ramo,
In guisa di pastor ch'al nuovo tempo,
Faccia zampogne a risonar le valli,
E ne riveste un altro in forma tale
Che qual gonna nativa il cinga e copra.

poëme chevaleresque; la scène est transportée devant Bourges, autrefois *Avarcum;* les assiégeans sont les chevaliers du roi Arthus, et ce ne sont, cependant, que les événemens de l'Iliade, rapportés livre par livre dans le même ordre.

Bernard Tasso, qui commença vers l'année 1545 à écrire son Amadis, et qui le publia en 1559, quarante ans après le Roland furieux, était un gentilhomme de Bergame, attaché dès l'an 1531 à Ferdinand San Severino, prince de Salerne, et établi par lui à Sorrento, où il demeura jusqu'en 1547. A cette époque, San Severino, qui s'était opposé à l'établissement de l'inquisition à Naples, fut contraint à la révolte, et obligé d'embrasser le parti de la France. Bernard Tasso partagea ses malheurs, et perdit pour lui son établissement. Il s'attacha ensuite à la cour d'Urbin, puis à celle de Mantoue, et il mourut à cette dernière le 4 septembre 1569. Ce fut pendant sa résidence à Sorrento, que le 11 mars 1544, il eut pour fils le grand Torquato Tasso, dont nous parlerons bientôt, et que les Napolitains réclament comme leur compatriote, quoiqu'il soit originaire de Bergame.

Pulci, Boiardo et l'Arioste avaient transporté dans la poésie italienne les romans de chevalerie de la cour de Charlemagne, les mêmes que nous avons précédemment rangés dans la troi-

sième classe. Alamanni avait mis en vers ceux de la première, ou de la cour du roi Arthus, Bernard Tasso s'attacha à la seconde, et il composa un poëme de cent chants de l'Amadis de Gaule, que revendiquent à l'envi les Espagnols et les Français. Ce qui distingue ce roman des autres, c'est un plus grand enthousiasme d'amour, plus de rêverie, plus d'exaltation dans toutes les vertus chevaleresques, mais quelque chose de moins entraînant, et peut-être aussi de moins surnaturel dans la bravoure et les exploits. C'est plus encore par l'expression des sentimens du Midi, que par des preuves historiques, qu'on peut confirmer les droits des Espagnols à la première invention de l'Amadis; il semble donc qu'il devait reparaître avec plus d'avantage dans une langue du Midi que les romans d'invention française. Les premières amours du Damoisel de la mer, encore inconnu à lui-même, et de la tendre et timide Oriane; la faveur constante de la bonne fée Urgande, toujours secourable pour les amans; et les vertus d'Amadis qui, sans connaître Périon, roi des Gaules, le délivre de mille dangers, qui se présente partout, dans les forêts et les châteaux-forts, comme le redresseur des torts et le vengeur des injures, pouvaient fournir pour un poëme un sujet plein de charme, d'intérêt et de mouvement. L'imagination devait y avoir

moins de part que la sensibilité, et le poète ne devait point se permettre de jouer avec l'intérêt dans une narration qui devait prendre possession du cœur. Mais Bernardo Tasso était loin d'avoir, au même degré que son fils, ou même que l'auteur primitif dont il traduisait le récit, un caractère rêveur et mélancolique. Il ne se joue pas, il est vrai, comme l'Arioste, de son sujet et de ses lecteurs; il est sérieux et de bonne foi, aucune saillie de gaîté, aucune plaisanterie ne perce dans son récit; mais on lui sait d'autant plus mauvais gré d'avoir, comme l'Arioste, interrompu cent fois sa narration, et d'abandonner ses héros dans le moment le plus critique, chaque fois qu'il a excité pour eux l'intérêt. On sent, en le lisant, qu'il s'est prescrit ces interruptions comme une partie de l'art; il les multiplie bien plus encore que l'Arioste, et il réussit de cette manière à détruire complétement l'intérêt qui pouvait seul faire le succès de son livre. Le style est agréable, mais non entraînant, et en général plus orné que poétique. L'auteur, à des distances régulières, place des comparaisons, des métaphores, ou quelque autre figure qu'on est sûr de retrouver après un certain nombre de vers, et qui s'élèvent de place en place, comme des bornes, pour marquer sa route poétique. La partie dramatique est négligée, et les discours

n'ont point le charme et le naturel de l'Amadis original. Tous ces défauts rendent un si long ouvrage fatigant à la lecture, et Bernard Tasso serait peut-être oublié, si la gloire de son fils n'avait relevé la sienne (1).

---

(1) L'un des morceaux les plus brillans de poésie, de Bernard Tasso, est peut-être le récit que la fée Urgande fait à Oriane, de la naissance et des premières aventures de son Amadis, L. VI, St. 33 et suiv.

Elle raconte comment Périon, roi des Gaules, errant inconnu loin de son royaume, pour s'exercer aux armes et à la vertu, obtint l'amour de la fille du roi de Bretagne; comment, obligé de continuer ses courses, il la laissa grosse d'un fils; comment cette princesse, d'accord avec sa confidente Dariolette, ne pouvant conserver son enfant auprès d'elle, l'exposa dans un bateau flottant sur un fleuve qui baignait son palais; comment enfin les nymphes l'accueillirent.

Uscir le Dive, e dal liquido regno
Uscendo a gara, di rose e di fiori
Spogliando i prati lor, cinsero il legno,
Come si suol le chiome a vincitori.
Mostrar le sponde d'allegrezza segno,
E i vaghi augei, con garruli rumori,
Facean, battendo l'ali, compagnia
Al fanciul che felice se ne gia.

Non sur si tosto al mar, ch' alto e sonante
Prima era, che tornò piano e quieto,
Come ora che Nettuno trionfante
Va per lo regno suo tranquillo e lieto;
Corsero tutti i Dei, corsero quante
Ninfe quel fondo avea cupo e segreto;

Si l'on avait mis de la pédanterie jusque dans le genre romantique, on devait s'attendre à ce que ceux qui se proposeraient d'écrire dans le genre classique fussent plus pédans encore. Jean George Trissin, né à Vicence le 8 juillet 1478, voulut donner à sa patrie un poëme épique où l'on ne reconnut d'autre imitation que celle des anciens qu'il avait étudiés avec ardeur; il consacra vingt ans à ce travail qu'il commença à publier en 1547. Il choisit pour sujet l'Italie délivrée des Goths, et pour héros Bélisaire. Il était impossible d'aborder une si grande entreprise avec une plus haute réputation que le Trissin; son immense savoir, son prétendu génie poétique, étaient respectés des pontifes et des princes; le sujet était grand et d'un intérêt national; les noms déjà illustres et devenus populaires; le choix qu'il avait fait du vers blanc pour écrire, semblait lui laisser plus de liberté, et l'appeler en même temps à un style

E presa la cassetta, accommiataro
I Dei del fiume che l'accompagnaro.

Non fù alcuna di lor che non porgesse
L'umida mano a sostenere il legno;
Non fù alcuna di lor che nol cingesse
Delle ricchezze del suo salso regno;
Non fù alcuna di lor che non avesse
Gioia e pietà del fancinlletto degno;
Così per l'onda allor placida e pura
Lo conducea con ogni studio e cura.

plus élevé. Mais toutes ces circonstances ne servirent qu'à rendre sa chute plus misérable. Le vers *sciolto* semble appartenir par excellence à la tragédie, où le langage doit se rapprocher de la prose, et être seulement plus noble et plus harmonieux; mais bien éloigné du nombre et de la majesté de l'hexamètre latin, il devient fatigant et prosaïque dans un récit, déjà par lui-même trop rapproché de l'histoire. Le Trissin n'avait point su le relever par la noblesse de l'expression ou la musique du langage, moins encore par la majesté du sujet; car, par une imitation mal entendue de l'antique, il ne faisait pas grâce à ses lecteurs des circonstances les plus triviales. Homère suivait en effet ses guerriers dans tous les détails de leur vie, mais ces détails, dans leur simplicité, avaient toujours la noblesse des temps héroïques, tandis que la cour de Bysance présentait le contraste de la petitesse des hommes avec la solennité des cérémonies. Le Trissin décrit la toilette de Justinien; il nous raconte comment l'empereur revêt successivement ces habits pompeux dont les monarques de l'Orient étaient surchargés; mais en nous accablant par un flux de paroles, il ne sait pas même peindre ce cérémonial si futile. Il n'oublie jamais l'heure du repas, et il fait délibérer ses héros avec une solennelle platitude, pour savoir s'ils se rendront à leur poste

avant ou après dîner; mais, à cette occasion, il ne sait pas même peindre un repas militaire, ou nous représenter les mœurs du temps sous ce point de vue (1). Dans le second livre, il expose avec une fatigante érudition, d'abord la géographie et la statistique de l'empire, ensuite

(1) Lib. 1, v. 770 et suiv.

Così quei ch' eran stati entr' al consiglio
Rinchiusi alquanto, lieti se n' andaro
A prender cibo ne i diletti alberghi.
L' ordinator delle città del mondo
Come fù dentro all' onorata stanza,
Spogliossi il ricco manto, e chiamar fece
Il buon Narsete, e l' buon conte d'Isaura;
E disse ad ambi lor queste parole:
Cari e prudenti miei mastri di guerra,
Non vi sia grave andare insieme al campo,
Ed ordinar le genti in quella piaggia
Grande che va dalla marina al vallo:
Che dopo pranzo vo' venirvi anch' io
Per dar principio alla futura impresa.
Udito questo i dui baroni eletti
Si dipartiro, e scesi entr' al cortile,
Disse Narsete al buon conte d'Isaura:
Che vogliam fare, il mio onorato padre?
Volemo andare al nostro alloggiamento
A prender cibo, e poi dopo 'l mangiare
Girsene al campo ad ordinar le schiere?
A cui rispose il vecchio Paulo e disse:
O buon figliuol del generoso Araspo!
Il tempo ch' insta è si fugace e corto
Ch' a noi non ci bisogna perdern' oncia:
Andiamo al campo, che sarem sul fatto;
E quivi eseguirem questi negozi,
E poscia ciberensi, benche è meglio
Senza cibo restar che senza onore.

la formation des légions, le tout en style de gazettes, sans animer ce millier de vers par le moindre intérêt, ou la moindre poésie, et sans même mettre l'instruction à la place de l'agrément; car l'on s'aperçoit sans cesse, au travers de tout cet étalage de connaissances, qu'il a confondu les temps et les mœurs. Dans sa mythologie bizarrement composée de paganisme et de christianisme, où il invoque Apollon et les Muses pour les intéresser au triomphe de la foi, on voit les perfections de la Divinité qui discourent entre elles. La bassesse de son style, que sa gravité rend plus choquante encore, le mauvais goût avec lequel il fait parler ses personnages, et l'ennui profond de l'action principale, font de cet ouvrage, si long-temps attendu, si célèbre avant sa naissance, si connu de nom, même aujourd'hui, un des plus mauvais poëmes qui aient paru jamais en aucune langue.

Mais tandis que les plus grandes réputations de l'Italie échouaient devant l'entreprise gigantesque de composer un poëme épique, un jeune homme de vingt et un ans, à peine connu par un poëme romantique intitulé *Renaud*, commençait, en 1565, à la cour de Ferrare où il venait d'être appelé, cette Jérusalem délivrée qui range son auteur à côté d'Homère et de Virgile, et au-dessus peut-être de tous les mo-

dernes. Ce fils de Bernard, Torquato Tasso, dont les malheurs ont égalé la gloire, employa seize ans à la composition de son poëme, dont sept éditions se firent dans la même année 1581, presque toutes en dépit de l'auteur.

Le premier mérite du Tasse est d'avoir choisi le plus beau sujet qui pût échauffer le génie d'un poète moderne. Il se présente dans l'histoire un exemple unique d'une grande lutte entre les peuples qui devaient porter l'espèce humaine à sa plus haute civilisation, et ceux qui devaient la réduire à la plus avilissante servitude, ce sont les croisades. Ce n'est pas qu'au moment où les Latins les entreprirent, les Arabes ne fussent encore hautement supérieurs dans les lettres, les arts, et même les vertus, aux croisés qui venaient les attaquer; mais ils avaient déjà dépassé le sommet de leur gloire; les vices de leur religion et de leur gouvernement, et la barbarie des Turcs les entraînaient rapidement vers l'état avilissant où nous les voyons aujourd'hui. De même les croisés, malgré leur férocité, leur ignorance et leur superstition, avaient en eux les germes des grandes choses. La puissance de la pensée et du sentiment devait développer ce perfectionnement qui commença chez les Latins au onzième siècle, et qui a rendu l'Europe supérieure au reste du monde. Si les croisés avaient été vainqueurs dans leur sanglante

lutte avec les Orientaux, l'Asie aurait reçu nos lois, nos mœurs et nos usages; elle serait aujourd'hui peuplée, florissante, habitée par un peuple heureux et libre; les arts, pour lesquels elle est faite, y seraient parvenus à ce haut degré de perfection que les Grecs avaient connu, et que l'on retrouvait dans la brillante Séleucie, dans l'heureuse Antioche. Des millions de cultivateurs fertiliseraient encore les rives du Jourdain; et les hautes murailles de Jérusalem ne s'éleveraient pas isolées au milieu des sables du désert et des rochers dépouillés de toute verdure. Les fertiles plaines de la Syrie, les délicieuses vallées du Liban, seraient tantôt le séjour de la paix et du bonheur, tantôt le théâtre des actions les plus brillantes. Le Turc orgueilleux et bas, le Druse féroce, ou le sauvage Bédouin n'opprimeraient pas le misérable héritier du plus ancien peuple de la terre. Si les Musulmans, au contraire, avaient réussi dans leurs projets de conquête, si l'invasion de l'Europe, commencée en même temps par le levant, le couchant et le midi, avait été accomplie, l'esprit humain aurait été étouffé par le despotisme, aucune des qualités qui distinguent l'Européen n'aurait pu se développer en lui; il serait lâche, ignorant et perfide, comme le Grec, le Syrien, et le Fellah d'Egypte; et son pays, moins favorisé de la nature, serait ense-

veli sous de sombres forêts, ou inondé par des fleuves marécageux, comme les parties reculées de la Romanie. La lutte s'est terminée sans donner la victoire à l'une ou à l'autre puissance; les Musulmans et les Francs sont encore là pour prendre exemple les uns des autres, et pour que les derniers connaissent, après sept siècles, l'immense obligation qu'ils ont à la valeur de leurs ancêtres.

Les deux races d'hommes, lorsqu'elles se combattirent il y a sept siècles, ne pouvaient prévoir l'avenir, ne pouvaient savoir toutes les conséquences que la Providence attachait à leurs efforts. Mais un motif non moins noble, non moins désintéressé, et plus poétique encore, dirigeait leurs armes. Une croyance religieuse attachait leur salut à leur valeur. Les uns se croyaient appelés à faire triompher l'islamisme tout autour du globe, les autres à délivrer les saints lieux où le chef de la religion avait péri, et où s'étaient accomplis les mystères de la rédemption. Ce n'est point théologiquement qu'il faut examiner si les croisades étaient conformes à l'esprit du christianisme. Peut être aujourd'hui trouverions-nous qu'au concile de Clermont les chevaliers devaient crier, non point *Dieu le veut*, mais l'honneur le veut, la patrie le veut, l'humanité le veut; n'importe : la religion, dans ce siècle, était devenue toute guer-

rière, et c'était par un sentiment profond, désintéressé, enthousiaste, que nos pères abandonnaient leurs femmes et leurs enfans, et traversaient des mers inconnues, pour affronter mille morts sous un ciel étranger. Ce sentiment était hautement poétique; le dévouement de soi-même, et la confiance dans le ciel font les héros; aussi jamais on ne vit briller tant de vertus héroïques. Le surnaturel naissait du sujet même; ceux qui faisaient tout pour Dieu devaient s'attendre à ce que Dieu fît aussi beaucoup pour eux; il s'y attendaient en effet.

Eh ! quel temps fut jamais plus fertile en miracles !

Toutes les histoires des croisés en sont pleines : on leur prêchait le secours de Dieu avant les combats; on leur montrait son bras secourable dans leurs délivrances, sa verge qui les châtiait dans leurs défaites; on les nourrissait de merveilleux, en sorte que le surnaturel était devenu, plus que les lois de la nature, le cours habituel des choses. Les Musulmans, de leur côté, croyaient à une protection céleste; ils invoquaient dans leurs mosquées, avec non moins de confiance, le grand défenseur des croyans, et ils attribuaient à sa protection ou à sa colère, et leurs victoires et leurs revers. Les prodiges que chaque peuple s'enorgueillissait d'avoir vu faire en sa faveur, n'étaient

point niés par le peuple ennemi ; mais comme chacun se croyait serviteur du vrai Dieu, chacun attribuait à la puissance du diable les succès sans doute éphémères de ses ennemis. La religion qu'ils combattaient leur paraissait le culte des esprits infernaux : ils croyaient aisément à une lutte entre les puissances invisibles comme entre les hommes ; et lorsque le Tasse a mis en scène les sombres pouvoirs de la magie armés contre les chevaliers chrétiens, il a développé, il a embelli une idée populaire, une idée que notre éducation, nos préjugés, toutes nos anciennes histoires nous préparent à adopter.

La scène de la Jérusalem délivrée, si riche en souvenirs, si brillante par son association avec toutes nos idées religieuses, est encore celle où la nature étale ses plus admirables richesses, où les tableaux tour à tour les plus rians et les plus austères sont préparés à la poésie. Les jardins enchantés d'Eden, et les sables du désert, s'y trouvent rapprochés ; tous les animaux que l'homme a su soumettre, tous ceux qui lui font une guerre cruelle, tous les végétaux qui ornent ses vergers, tous ceux qui se sont réfugiés dans les déserts appartiennent en propre à cette riche Asie, à cette terre si poétique, où tous les objets semblent faits pour former des tableaux. D'ailleurs, le monde entier est ici le patrimoine du poète, tous les peuples chrétiens ont fourni

leurs guerriers à l'armée de la croix, et la dernière Islande séparée du monde entier (*la divisa dal mondo ultima Islanda*), et la Norwège qui y envoie son roi Gernando, et la Grèce elle-même qui ne fournit que deux cents chevaliers pour une guerre de laquelle devait dépendre son existence. De même tous les peuples de l'Asie et de l'Afrique, unis par un même intérêt, envoient à la défense de Jérusalem leurs soldats différens de mœurs, de vêtemens et de langage. Sans doute, quelque grand qu'ait été pour les Grecs l'intérêt de la prise de Troies, le premier résultat de leurs efforts combinés, et la première victoire qu'ils aient remportée sur les peuples d'Asie; quelque intérêt encore que la vanité latine ait attaché aux aventures d'Enée, que des fables poétiques faisaient regarder à quelques Romains comme leur aïeul, le sujet de l'Iliade ni celui de l'Enéide n'ont point ce degré de grandeur, d'intérêt divin et humain en même temps, de variété, de mouvement dramatique, qui est propre à la Jérusalem délivrée.

Le début du Tasse fait sentir toute la magnificence de son sujet, il le présente en entier sous les yeux dès la première octave. « Je chante les » armes religieuses et le capitaine qui délivra » l'auguste sépulcre du Christ; il consacra son » bras et sa prudence à cette conquête glorieuse, » et il souffrit beaucoup pour l'accomplir; c'est

» en vain que l'enfer voulut s'opposer à lui, en
» vain les peuples de l'Asie et de la Lybie s'ar-
» mèrent ensemble, le ciel lui accorda sa faveur,
» et ramena sous ses drapeaux sacrés ses com-
» pagnons dispersés ».

La marche entière du poëme est vraiment épique; elle est une, elle est simple, elle est grande, et elle finit noblement comme elle a débuté. Le Tasse n'entreprend point toute l'histoire de la première croisade, il entre en matière au moment où l'action est déjà commencée; tout son poëme est compris dans la campagne de 1099, et dans un espace de temps qui, d'après l'histoire, ne doit pas passer quarante jours. C'était déjà la cinquième année depuis la prédication de la croisade commencée en 1095, la troisième depuis le passage des Latins en Asie, qui fut effectué au mois de mai 1097. Cette année-là ils avaient pris Nicée, et commencé le siége d'Antioche. Cette ville, qui avait résisté neuf mois à leurs armes, s'était rendue seulement en juillet 1098. L'armée latine, épuisée par ses combats contre des armées innombrables, par une longue disette que la peste avait suivie, découragée et affoiblie encore par ses divisions, était rentrée dans ses cantonnemens. Mais au printemps de l'année suivante, elle s'assembla de nouveau dans les plaines de Tortosa; elle se mit en marche vers Jérusalem, elle arriva

au commencement de juillet devant cette ville, elle la prit après huit jours de siége, le 15 juillet 1099 : elle la défendit contre le soudan d'Egypte, qu'elle défit à Ascalon le 14 août suivant; et elle fonda ainsi le royaume de Jérusalem, que Godefroi de Bouillon ne gouverna qu'une année.

Le poëme du Tasse s'ouvre dans la plaine de Tortosa; Dieu lui-même rappelle les croisés aux armes; un de ses anges apparaît au pieux Godefroi de Bouillon, lui reproche la négligence des Latins, lui annonce la victoire, et les décrets de Dieu qui l'a choisi pour chef de l'armée sacrée. En effet, Bouillon rassemble ses compagnons d'armes; par son éloquence, il leur communique la sainte ardeur qui l'anime, et une inspiration subite le fait reconnaître pour chef par tous les guerriers. Il ordonne aussitôt que l'armée se prépare à marcher à Jérusalem; il veut la voir réunie sous les armes, et cette revue qui fait connaître les personnages les plus importans du poëme, est un hommage rendu à toutes les nations du Couchant qui concoururent à cette grande entreprise; c'est un monument poétique élevé au nom de ces héros, dont la gloire rejaillit encore sur leurs descendans. Le Tasse en prend occasion de faire paraître dans l'armée sainte les ancêtres des princes qui lui accordaient leur protection, mais surtout Guelfe IV, duc de Bavière, fils du marquis

d'Este, Alberto Azzo II, qui mourut en effet en Chypre à son retour de la Terre-Sainte, et Renaud, héros imaginaire, de qui le Tasse a fait descendre les marquis d'Este, ducs de Ferrare et de Modène, à la cour desquels il vivait. On y voit aussi le généreux Tancrède, cousin de ce Robert Guiscard qui venait d'achever la conquête des Deux-Siciles; Raymond de Saint-Gilles, comte de Toulouse, le Nestor de l'armée, et une foule de chefs que le poëte sait caractériser d'une manière piquante, et sur lesquels il répand de l'intérêt.

D'autre part, l'Émir, lieutenant du soudan d'Égypte, que le Tasse appelle Aladin, roi de Jérusalem, se prépare à la défense; il est secondé par l'enchanteur Ismène, qui, pour rendre vaines les attaques des chrétiens, veut employer à des sortiléges profanes une image miraculeuse de la Sainte-Vierge, que l'on conservait dans un temple. Cette image disparaît pendant la nuit : un prêtre du temple, ou peut-être une puissance céleste, l'a soustraite à la profanation. Une jeune chrétienne de Jérusalem, Sophronie, s'accuse d'avoir dérobé l'image à l'enchanteur, pour détourner de son peuple le courroux du roi. L'amour d'Olinde pour Sophronie, qui veut à son tour se sacrifier pour la sauver; la cruauté d'Aladin, qui les condamne tous deux à la mort; la générosité

de Clorinde qui les sauve du bûcher, forment un des plus touchants épisodes de *la Jérusalem délivrée;* il a été traduit par J.-J. Rousseau, et il est par-là encore plus connu des lecteurs français que le reste du poëme. C'est, au reste, une noble manière d'introduire Clorinde, l'héroïne de l'armée infidèle, aux yeux des lecteurs. Il fallait faire connaître sa générosité avant sa valeur, pour que cette fière amazone, qu'on devait toujours voir au milieu du sang et des combats, n'inspirât point d'horreur.

Le Tasse, dans son caractère de Clorinde, a imité l'Arioste; il a emprunté de lui le personnage de Bradamante ou de Marfise; et de pareilles héroïnes convenaient mieux aux romans de chevalerie qu'à l'épopée, où la vraisemblance est plus nécessaire; surtout ce personnage est déplacé dans les mœurs de l'Orient, où jamais femme n'a pu paraître dans les camps et sous les armes. Plus d'une fois on sent, en lisant le Tasse, qu'il a trop puisé ses idées de chevalerie dans l'Arioste et dans les romans célèbres de son temps. Il en est résulté quelque confusion des genres. Le Tasse n'aurait point dû essayer de lutter avec l'Arioste dans ces créations d'une imagination brillante et fantastique, puisque ç'aurait été un tort d'exceller; mais quelqu'invraisemblable que soit sa Clorinde, c'est d'elle qu'il a tiré ses plus grandes beautés. Dans le

même chant, Argant, le plus redoutable des héros infidèles, se montre aussi pour la première fois : il est envoyé en ambassade au camp des chrétiens, et il y manifeste le caractère orgueilleux, impétueux, indomptable, qu'il doit soutenir pendant tout le poëme.

A l'ouverture du troisième chant, dès que l'aurore éclaire les guerriers, ils se mettent en marche avec ardeur pour arriver au terme de leur pèlerinage (1). « Chacun sent son cœur » porté sur des ailes; chacun a des ailes à ses » pieds, et cependant aucun ne s'aperçoit de la » rapidité de sa marche. Déjà le soleil élevé au » plus haut du ciel, frappe de ses rayons brû-

(1) Canto III, St. 3.

Ali ha ciascuno al core, ed ali al piede,
Ne del suo ratto andar pero s'accorge;
Ma quando il sol gli aridi campi fiede
Con raggi assai ferventi, e in alto sorge,
Ecco apparir Gierusalem si vede
Ecco additar Gierusalem si scorge,
Ecco da mille voci unitamente
Gierusalemme salutar si sente.

Così di naviganti audace stuolo
Che mova a ricercar estranio lido;
E in mar dubbioso, e sotto ignoto polo,
Provi l'onde fallaci e 'l vento infido,
S'al fin discopre il disiato suolo,
Il saluta da lunge in lieto grido :
E l'uno a l'altro 'l mostra, e in tanto obblia
La noia e 'l mal de la passata via.

» lans les champs desséchés : tout-à-coup Jé-
» rusalem apparaît à leur vue; tout-à-coup
» mille mains montrent Jérusalem; mille voix
» se réunissent pour saluer ensemble Jérusa-
» lem. Ainsi la troupe audacieuse des naviga-
» teurs, qui, sur une mer capricieuse et sous
» un pôle inconnu, recherche une terre étran-
» gère, éprouvant la tromperie de l'onde et
» l'infidélité des vents, lorsqu'elle découvre
» enfin la terre désirée, la salue de loin par des
» cris de joie; un des marins la montre à l'au-
» tre, et ils oublient ensemble et les longs en-
» nuis, et les dures souffrances du chemin
» qu'ils ont parcouru ». Cependant, à ce premier transport de joie, succède bientôt la contrition religieuse que devait exciter dans des pèlerins dévots la vue d'une ville où Jésus choisit sa demeure, où il mourut, où il trouva son tombeau, où il se revêtit de nouveau d'un corps ressuscité. « Chacun foule de ses pieds
» nus son sentier brûlant; chacun s'empresse
» de suivre l'exemple du général; chacun écarte
» de sa tête les ornemens de soie, l'or, les plu-
» mes et le casque superbe; chacun en même
» temps repousse de son cœur ses habitudes
» altières, et verse des larmes pieuses ».

Dès qu'Aladin découvre les chrétiens, il envoie au-devant d'eux ses plus valeureux guerriers leur disputer les premières approches de

ment ils avaient éprouvé le pouvoir de ses sortiléges, et comment elle les avait fait partir ensuite pour les envoyer dans les prisons du roi d'Egypte : mais Renaud qu'ils avaient rencontré en chemin les avait délivrés, et Tancrède avec eux. Ainsi, toutes les craintes répandues dans le camp sur la vie de Renaud sont dissipées, et l'hermite Pierre révèle, au contraire, les hautes destinées que le ciel réserve à ses descendans.

Le onzième chant s'ouvre par les pompes religieuses et les litanies avec lesquelles les chrétiens demandent le secours du ciel, en se rendant en procession à la montagne des Oliviers. C'est ainsi qu'ils se préparent à livrer, le jour suivant, l'assaut aux murailles. Le commencement de cette grande journée est annoncé avec tout cet enthousiasme militaire que les poètes italiens savent si bien chanter, et que leurs soldats recommencent à peine à connaître (1). L'assaut et la manière de combattre sont décrits avec une grande vérité de costumes; et quoique le Tasse, comme tous les poètes, donne beaucoup plus d'importance et de forces personnelles aux chefs, beaucoup moins aux soldats qu'ils n'en ont réellement, cependant son tableau est bien celui d'une bataille réelle, et non d'un combat de chevaliers errans. Au milieu

(1) Canto XI, St. 19, 20.

de l'assaut, Godefroi de Bouillon, Guelfo de Bavière, et Raymond de Toulouse, sont blessés, et leur retraite décourage leurs soldats. Argant et Soliman sortent avec fureur des murailles de Jérusalem; ils écartent les Latins, et s'efforcent d'embraser la tour de bois où les guerriers étaient montés pour donner l'assaut: Tancrède, et Godefroi déjà pansé de sa blessure, leur résistent, et la nuit sépare les combattans.

Mais Clorinde, qui n'avait point pris une part assez éclatante à la bataille, veut se distinguer pendant la nuit par un autre exploit; elle médite une sortie pour brûler la tour de bois qui était demeurée à quelque distance des murs. Argant demande à l'accompagner. La guerrière, pour n'être point reconnue, se revêt d'une armure noire. Le vieux esclave qui l'accompagne, et qui a soigné son enfance, lui révèle sur sa naissance des secrets qu'elle ignorait encore; il lui apprend qu'elle est née chrétienne, qu'elle est fille de la reine d'Ethiopie, qu'elle est sous la protection de Saint-Georges, et que ce saint guerrier lui a plusieurs fois reproché en songe de ne l'avoir pas fait baptiser. Clorinde, quoique troublée par des songes semblables qu'elle avait eus elle-même, persiste dans son dessein. Les deux vaillans champions pénètrent au travers de la garde latine, et mettent le feu à la

tour; mais comme ils se retirent accablés par le nombre, Argant rentre dans Jérusalem par la porte dorée; Clorinde s'en écarte pour punir un assaillant, et elle trouve ensuite les murs fermés pour elle. Elle cherche alors dans l'obscurité à s'échapper de la mêlée. Tancrède seul la suit, et lorsqu'ils sont parvenus dans un lieu solitaire, il propose un combat singulier à ce guerrier inconnu, mais digne à ses yeux de se mesurer avec lui. Ce combat nocturne de deux amans qui ne se connaissent pas, est le triomphe du Tasse. La bataille elle-même est peinte avec une grandeur de poésie inimitable (1). Mais lorsque Clorinde est mortellement blessée par son amant, le pathétique atteint à son plus haut période, et aucune poésie n'a rien présenté de plus déchirant (2).

---

(1) Canto XII, St. 53 à 63.

(2) *Ibid.* St. 64 à 69.

Ma ecco omai l'ora fatale e giunta
Che 'l viver di Clorinda al suo fin deve;
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta,
Che vi s'immerge, e 'l sangue avido beve.
E la vesta che d'or vago trapunta
Le mammelle stringea tenera e leve,
L'empie d'un caldo fiume; ella già sente
Morirsi, e 'l piè le manca egrò e languente.

Quel segue la vittoria, e la trafitta
Vergine minacciando incalza e preme.
Ella mentre cadea, la voce afflitta
Movendo, disse le parole estreme.

« Mais enfin l'heure fatale est arrivée qui » doit conduire à son terme la vie de Clorinde.

Parole ch' a lei novo un spirto ditta,
Spirto di fè, di carità, di speme:
Virtù ch' or Dio le infonde, e se rubella
In vita fù, la vuole in morte ancella.

Amico, hai vinto, io ti perdon, perdona
Tu ancora, al corpo nò, che nulla pave,
A l'alma sì, deh, per lei prega, e dona
Battesmo a me, ch' ogni mia colpa lave.
In queste voci languide, risuona
Un non so chè di flebile e soave,
Ch' al cor gli serpe, ed ogni sdegno ammorza,
E gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.

Poco quindi lontan, nel sen del monte
Scaturia mormorando un picciol rio;
Egli v' accorse, e l' elmo empie nel fonte
E tornò mesto al grande uffizio e pio.
Tremar sentì la man, mentre la fronte
Non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vidde, e la conobbe, e restò senza
E voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!

Non morì già, che sue virtuti accolse
Tutte in quel punto, e in guardia al cor le mise;
E premendo il suo affanno, a darsi volse
Vita con l' acqua a chi col ferro uccise.
Mentre egli il suon de sacri detti sciolse,
Colei di gioia trasmutossi e rise,
E in atto di morir lieto e vivace
Dir parea, s'apre il cielo, io vado in pace.

D'un bel pallor ha il bianco volto asperso,
Come a gigli sarian miste viole,
E gli occhi al cielo affisa, e in lei converso
Sembra per la pietate il cielo e 'l sole.

» Il pousse de pointe son fer dans ce beau sein ; » le fer s'y plonge, et en boit avidement le » sang ; il remplit d'un fleuve tiède ce vêtement » brodé d'or, qui entourait sa poitrine délicate : » déjà elle sent qu'elle meurt, ses pieds languis- » sans et affaiblis chancèlent sous elle. Il suit sa » victoire ; il pousse, il presse en la menaçant » la vierge qu'il a transpercée. Elle, en tombant, » soulève sa voix affaiblie, et prononce ses der- » nières paroles, telles qu'un esprit nouveau » les lui dicte, un esprit de foi, de charité, » d'espérance. Dieu met en elle ces vertus ; car » si elle lui fut rebelle pendant sa vie, il veut » qu'elle le serve à sa mort.

»'Ami, tu as vaincu, je te pardonne ; et toi » aussi pardonne, non à mon corps qui n'a plus » rien à craindre, mais à mon âme ; ah ! prie » pour elle, et donne-moi le baptême qui la- » vera toutes mes fautes. — Dans cette voix lan- » guissante résonne je ne sais quoi de touchant » et de tendre, qui serpente dans le cœur de » Tancrède, qui étouffe sa colère, et qui force » ses yeux à verser des larmes. Non loin de là, » du sein de la montagne, sortait en bouillon- » nant un petit ruisseau ; il y courut ; il remplit

---

E la man fredda e nuda alzando verso
Il cavaliero, in vece di parole
Gli dà pegno di pace. In questa forma
Passa la bella donna e par che dorma.

» son casque à la fontaine, et il revint triste-
» ment pour remplir son grand et pieux office.
» Il sentit trembler sa main comme il délaçait
» ce casque et découvrait ce visage qu'il ne con-
» naissait point encore; il la vit, il la reconnut,
» et il demeura sans voix, sans mouvement.
» Quelle vue! quelle reconnaissance! Il ne
» mourut point, car il rassembla dans cet in-
» stant toutes ses vertus, et les mit à la garde de
» son cœur. Réprimant son tourment, il donna
» la vie avec l'eau sacrée à celle qu'il avait tuée
» avec le fer. Comme il prononce les paroles
» mystérieuses, le visage de Clorinde s'épanouit,
» elle sourit, et, au moment de mourir, elle
» semble dire avec joie : le ciel s'ouvre, et je
» vais en paix. Sur son visage se répand une
» belle pâleur, comme lorsqu'à des lys se mê-
» lent des œillets ; ses yeux se fixent sur le
» ciel, et le ciel et le soleil semblent dans leur
» pitié ne regarder qu'elle. Soulevant vers le
» chevalier sa main nue et glacée, au lieu de
» paroles, elle lui donne un signe de paix. C'est
» ainsi qu'elle passe et semble s'endormir ».

Le désespoir de Tancrède est tel que doit l'exciter un si affreux malheur; mais le Tasse, fidèle à la sensibilité de sa nation, qui ne veut jamais prolonger des peines trop vives, fidèle peut-être aux véritables règles de la poésie, qui ne doit jamais changer en un tourment réel les

plaisirs de l'esprit, ne veut pas que le lecteur demeure sur cette affreuse douleur, et avant de quitter Tancrède il lui administre dans un songe quelque consolation.

CHAPITRE XIV.

Suite du Tasse.

Un intérêt vif est peut-être le principe de tous les plaisirs de l'esprit, et si les critiques ont établi d'autres lois pour connaître, pour juger ce qui est beau selon les règles de l'art, le public entier juge toujours d'après son émotion; une lecture qui entraîne, qui ébranle l'âme, qui fait circuler le sang plus rapidement, qui trouble la respiration, qui prend possession du cœur tout entier, qui met ses fictions à la place de la réalité, a atteint pleinement le but que se proposait l'auteur; elle a fait sur le public l'effet le plus puissant auquel l'art puisse s'élever. Et si l'auteur d'une semblable fiction a su exciter une émotion si vive, sans mettre son lecteur au supplice, sans faire usage des tourmens plutôt que des sentimens moraux, le souvenir de cette lecture est aussi doux et aussi pur que sa première impression était vive; l'on admire encore l'invention poétique après que l'émotion est calmée, et l'on revient avec plaisir chercher une seconde et une troisième fois un mouvement de l'âme qui a été véhément sans être

douloureux. Ce mérite qui donne de l'attrait aux romans, qui fait le charme des tragédies, a manqué le plus souvent aux poëmes épiques : nous admirons presque toujours les plus célèbres, sans que cette admiration soit accompagnée d'une émotion bien vive, d'un désir bien ardent de voir la suite des événemens, d'un intérêt bien tendre pour les personnages, et l'épopée est, parmi les fictions nobles, celle qui fait verser le moins de larmes. Le Tasse, sous ce rapport, s'est montré supérieur à ses rivaux; l'intérêt romanesque de Tancrède et Clorinde est porté aussi loin que dans les romans d'amour, qui n'ont d'autre but que d'ébranler le cœur. Tancrède, le plus généreux, le plus brave, le plus loyal des chevaliers, a sur tout son caractère une teinte de modestie et de mélancolie qui gagne tous les cœurs. Clorinde, malgré le contraste entre sa valeur indomptable et cruelle, et les douces vertus qu'on attend d'une femme, attache de bonne heure par sa générosité. La catastrophe est la plus déchirante qu'aucun romancier ait jamais inventée, qu'aucun tragique ait jamais mise sur la scène ; et cependant, en ôtant au généreux Tancrède, presque dès le milieu du poëme, tout espoir, tout but dans la vie, elle ne détruit point l'intérêt de ce qui doit suivre ; l'ombre de Clorinde semble s'attacher désormais à ce héros malheureux, et il ne

paraît plus sur la scène sans ébranler le lecteur jusqu'au fond de l'âme.

La tour mouvante avec laquelle les chrétiens comptaient d'attaquer les murailles, avait été brûlée par les efforts réunis de Clorinde et d'Argant. Ismène, pour empêcher les chrétiens d'en construire une nouvelle, met, par d'horribles enchantemens, sous la garde des démons, la seule forêt d'où l'on puisse tirer des bois propres à faire des machines de guerre. L'effroi qu'inspirent ces lieux redoutables est communiqué au lecteur. « Un bruit inattendu sort de la forêt, tel que le retentissement du tremblement » de terre; on croit y reconnaître et le murmure du furieux Auster, et le gémissement » de l'onde qui se brise entre les rochers; on y » entend tout ensemble rugir les lions et les » ours, hurler les loups, et siffler les serpens; » les trompettes y retentissent, et le tonnerre » y frappe en éclats : un son seul représente » tous ces sons à la fois (1) ». Les plus valeu-

(1) Canto XIII, St. 21.

Esce allor della selva un suon repente
Che par rimbombo di terren che treme;
E 'l mormorar degli Austri in lui si sente,
E 'l pianto d'onda che fra scogli geme.
Come rugge il leon, fischi il serpente,
Come urla il lupo, e come l'orso freme
V'odi, e v'odi le trombe, e v'odi il tuono;
Tanti e sì fatti suoni esprime un suono.

reux guerriers tentent en vain l'un après l'autre de pénétrer dans cette forêt qu'entourent des murailles de feu. Tancrède seul les franchit; mais ce héros, qu'aucune crainte ne pouvait atteindre, est vaincu par la pitié : l'arbre qu'il veut abattre de son épée, verse du sang par les blessures qu'il lui a faites; la voix de Clorinde se fait entendre; elle lui reproche de venir troubler le dernier asile des morts : les guerriers tombés devant Jérusalem, lui dit-elle, sont attachés, comme à un corps nouveau, aux arbres de cette forêt, pendant un nombre d'années. Tancrède ne se fie point complètement à ses sens, il soupçonne que ce qu'il entend est la voix d'un enchanteur, et non celle de Clorinde; mais le doute seul le désarme, et il se retire vaincu.

Cependant l'on était parvenu aux jours les plus brûlans de la canicule, le soleil dardait à plomb ses rayons sur les sables du désert, et l'armée privée d'eau, étouffée par la chaleur et la poussière, succombait à la sécheresse. La peinture de ce fléau terrible est faite avec une vérité qu'aucun poète n'a peut-être égalée (1).

---

(1) Canto XIII, St. 54.

> Non esce il sol giamai ch' asperso e cinto
> Di sanguigni vapori, entro ed intorno
> Non mostri ne la fronte assai distinto
> Mesto presagio d'infelice giorno.

« Jamais on ne voit se lever le soleil qu'il ne » soit entouré et que son front ne soit couvert » de vapeurs sanglantes, tristes présages d'un » jour malheureux; jamais il ne se couche sans » que ses taches rougeâtres menacent d'un tour- » ment égal à son retour..... Tandis qu'il verse » ses rayons du haut du ciel, partout où l'œil » mortel peut s'étendre à l'entour, on voit sé- » cher les fleurs, pâlir les feuilles, les herbes » altérées languir, la terre se fendre, les eaux » s'échapper, et les nuages stériles, dispersés » dans l'air, ne se présenter que sous l'aspect » de flammes dévorantes. Le ciel paraît comme

---

Non parte mai, che 'n rosse macchie tinto,
Non minacci egual noia al suo ritorno;
E non inaspri i già sofferti danni
Con certa tema di futuri affanni.

Mentre gli raggi poi d'alto diffonde,
Quanto d'intorno occhio mortal si gira,
Seccarsi i fiumi, e impallidir le fronde,
Assetate languir l'erbe rimira,
E fendersi la terra, e scemar l'onde,
Ogni cosa del ciel soggetta a l'ira;
E le sterili nubi in aria sparse
In sembianza di fiamme altrui mostrarse.

Sembra il ciel ne l'aspetto atra fornace,
Ne cosa appar che gli occhi almen ristaure;
Ne le spelonche sue zefiro tace,
E 'n tutto è fermo il vaneggiar de l'aure;
Solo vi soffia (e par vampa di face)
Vento, che move da l'arene maure,
Che gravoso e spiacente, e seno e gote
Co' densi fiati ad or ad or percote.

» une fournaise embrasée, aucun objet ne re-
» pose les yeux, le zéphyr se tait dans ses ca-
» vernes, et le mouvement des airs est calmé :
» seulement des sables de la Mauritanie s'élève
» quelquefois un vent tel que la flamme d'une
» torche, qui, de son souffle pesant et désagréa-
» ble, vient de temps en temps frapper les joues
» et le sein des Chrétiens ». Le morceau tout entier est trop long pour le traduire; mais il n'y a pas un vers dans ces onze strophes (53-63) qui ne soit admirable, qui ne rende plus frappant le tableau, et qui ne donne une preuve de cette profonde connaissance de la nature, sans laquelle il n'est point de grands poètes, parce que, sans elle, aucune création de l'imagination ne nous enlève par sa vérité. Les prières de Godefroi obtiennent enfin du ciel la pluie ardemment désirée par l'armée, et cette pluie rend à la vie et à la santé les hommes, les animaux et les plantes. Mais les enchantemens de la forêt ne peuvent être dissipés que par Renaud : c'est lui que le ciel a élu d'avance comme le champion qui doit soumettre Jérusalem; le ciel prépare le cœur de Godefroi à lui pardonner, celui de Guelfo à demander son pardon.

L'importance attribuée par le Tasse aux enchantemens de la forêt, le pouvoir d'Ismène, celui de l'enchanteur chrétien, et, en général, toute la partie merveilleuse et surnaturelle de

la Jérusalem délivrée, sont traités par Voltaire, dans son Essai sur la poésie épique, avec un mélange amer de moquerie et de mépris. Mais Voltaire, qui, dans cet Essai, avait montré combien le génie est indépendant des vaines règles des critiques, combien le goût varié des nations donne naissance à des beautés originales, que chacune méconnaît dans les autres, cesse d'être juste et impartial à l'instant où il est question de superstition. Il n'est plus poète, il n'est plus critique, mais seulement le champion de la philosophie de son siècle. Il traduit au tribunal de la raison, ou même de ses préjugés sceptiques, toute croyance qu'il n'a point adoptée; comme s'il était question de la vérité abstraite en poésie, et non de la vérité relative soit aux héros, soit au poète, soit aux lecteurs. Les enchantemens, la magie, sont vrais pour le temps des croisades, car ils formaient la croyance universelle; bien plus, les miracles des moines et les prestiges des démons nous sont présentés comme des faits historiques, encore que ces faits soient faux. Comment un philosophe sourirait-il de pitié, en voyant un chevalier du douzième siècle croire aux esprits et aux sorciers, tandis qu'un historien serait rebuté, avec plus de raison, de voir ce même chevalier esprit fort? On ne peut, sans décharner l'histoire et lui ôter tout ce qui fait sa vie,

séparer les faits des croyances; moins encore, en poésie, peut-on faire revivre les temps passés en leur donnant les opinions de nos jours; et si les opinions qui leur furent propres répugnent tellement aux nôtres, que même pendant la lecture notre imagination ne puisse les admettre, les temps où de telles opinions furent en vogue sortent du domaine de la poésie, et ne peuvent nous être présentés d'une manière entraînante. Ainsi, je doute qu'un poëme européen pût jamais nous plaire, s'il était fondé sur la mythologie des Indous, des Chinois, des Péruviens; et cependant des poésies originales de ces différens peuples pourraient nous émouvoir. En effet, pour qu'une chose fausse soit vraie poétiquement, il faut, avant tout, que celui qui la conte puisse en paraître persuadé; ensuite que ceux qui l'écoutent aient en eux les germes d'une croyance semblable, encore que leur raison la repousse. Ainsi, un chrétien qui chante les divinités païennes ne saurait nous ébranler, parce qu'il ne paraît point croire ce qu'il dit; ainsi l'allégorie que Voltaire lui-même substitue au merveilleux, glace l'imagination au lieu de l'échauffer, parce qu'elle n'est la croyance ni du poète, ni des acteurs, ni des lecteurs. Mais si le merveilleux se rattache à nos préjugés; s'il tient à des opinions que nous connaissions dans leur ensemble, que nous ayons partagées nous-

mêmes à une époque quelconque de notre vie, que nous ayons du moins vu partager à d'autres, notre imagination, avide de jouissances, s'y prête aussi long-temps que le poète l'exige. La mythologie classique elle-même nous est tellement connue par notre éducation, qu'encore aujourd'hui un poète qui l'adopte sans mélange, peut réveiller en nous les impressions que nous avons reçues de ceux de l'antiquité. Mais la superstition du moyen âge nous est tout autrement familière; c'est la maladie de notre propre génération, c'est par une lutte que nous nous sommes dégagés, et nous y retombons naturellement dès que nous consentons à endormir notre raison.

Voltaire, en voulant bannir de la poésie le surnaturel, a trop oublié que croire est une grande jouissance; c'est un besoin, c'est un désir, dangereux sans doute; et le théologien, le philosophe, l'historien, l'homme d'état, doivent se tenir en garde contre cette avidité avec laquelle nous saisissons, nous adoptons le merveilleux sans l'examiner; mais la poésie n'est point appelée à être avare de nos jouissances; elle n'a pas de but, elle ne donne pas de leçons, elle veut seulement flatter l'imagination; et, loin de lui refuser cette douce ivresse, son grand art est de l'entretenir. Il est facile à Voltaire, il est facile à tout homme qui raisonne,

l'action, et l'amour joue, dans *la Jérusalem délivrée*, un rôle qui ne lui avait encore été attribué dans aucun poëme épique. Ce rôle est conforme à ce que demandait le caractère d'une épopée romantique, à la nature plus relevée, plus religieuse, et par conséquent plus poétique de l'amour chez les modernes. L'amour enthousiaste et respectueux faisait une partie essentielle de la chevalerie; il était l'âme de toutes les actions; il donnait la vie à toute la poésie du siècle. Achille amoureux, dans l'Iliade, n'aurait point oublié qu'il était le maître, et que la femme qu'il aimait devait lui être soumise; et ce préjugé de la Grèce aurait donné à son amour un caractère de brutalité qui rabaisse le héros au lieu de l'agrandir; mais Tancrède amoureux adresse à sa belle une partie de son culte : il en est plus aimable sans en être moins grand. Chez les héros classiques, l'amour est une faiblesse; chez les chevaliers, une religion. Le caractère propre du Tasse, qui lui-même avait la tête exaltée et le cœur ouvert à toutes les impressions romanesques, lui a rendu plus naturel le langage de tous les sentimens tendres et délicats.

Les puissances infernales ne pouvaient voir sans douleur le triomphe prochain du christianisme. Au quatrième chant de son poëme le Tasse nous introduit dans leur conseil : Satan

veut mettre un terme aux conquêtes des croisés, il rassemble ses anges de ténèbres : « Le son rauque » de la trompette du Tartare appelle les habitans » des ombres éternelles ; ces vastes et sombres ca- » vernes en tremblent, et l'air aveugle retentit de » cette rumeur. Ce n'est point ainsi que résonne » la foudre, lorsque partant des régions les plus » élevées du ciel elle frappe les rochers ; et la » terre ébranlée ne tremble point avec tant de » violence, quand elle enferme en son sein de » funestes vapeurs (1) ».

L'emploi des puissances infernales pour combattre les décrets du ciel, présentait au Tasse de grandes difficultés. La superstition, qui avait tracé leur portrait, leur donnait à toutes des figures basses et ridicules. La résistance du Diable à une puissance sans bornes, n'a point suffi pour lui assurer de la grandeur ou de la dignité ; il est difficile de le représenter sans exciter le

(1) Canto IV, St. 3. Cette strophe est célèbre par l'harmonie imitative, autant que par la beauté des images.

> Chiama gli abitator dell' ombre eterne
> Il rauco suon della Tartarea tromba ;
> Treman le spaziose atre caverne,
> E l'aer cieco a quel romor rimbomba.
> Ne si stridendo mai, dalle superne
> Regioni del cielo il folgor piomba,
> Ne si scossa giammai trema la terra
> Quando i vapori in sen gravida serra.

dégoût ou le rire, et malgré le parti qu'en ont tiré quelques poètes chrétiens, le Diable n'est rien moins que poétique. Le Tasse a lutté contre cette difficulté; son portrait du roi cruel des enfers, qu'il appelle Pluton, inspire bien plus d'effroi que de dégoût : « Une horrible majesté » brille dans son aspect féroce; elle en accroît » la terreur, et le rend plus superbe; ses yeux » infectés de poison étincellent d'un feu rouge, » comme la lumière d'une comète de mauvais » augure; une barbe épaisse et hérissée entoure » son menton, et descend sur sa poitrine ve» lue; et sa bouche souillée d'un sang noir et » immonde, s'ouvre comme un gouffre pro» fond ». Mais on le sent déjà, cet horrible tableau approche du dégoût; il en produit davantage encore lorsque, dans la strophe suivante, il s'adresse à un autre sens, l'odorat, qu'il n'est jamais permis à la poésie de blesser (1). Le discours, que Satan adresse aux es-

(1) Canto IV, St. 7 et 8.

Orrida maestà nel fero aspetto
Terrore accresce, e più superbo il rende,
Rosseggian gli occhi, e di veneno infetto
Come infausta cometa il guardo splende;
Gl'involve il mento, e sù l'irsuto petto
Hispida e folta la gran barba scende;
E in guisa di voragine profonda
S'apre la bocca, d'atro sangue immonda.

prits infernaux, est un premier modèle de cette sombre éloquence, que lui prête Milton; la haine qui l'anime, et qui ne lui laisse considérer dans sa chute que les moyens de se venger, est assez violente pour annoblir son caractère. Les démons, obéissant à sa voix, se séparent aussitôt; ils partent pour les différentes régions de la terre, des airs et des eaux, afin de réunir, contre l'armée chrétienne, tout le pouvoir qu'ils exercent sur les élémens, tout celui qu'ils acquièrent sur les hommes qui se dévouent à eux. Le soudan de Damas, Hydraotte, le plus célèbre des magiciens de l'Orient, à la persuasion de son mauvais génie, entreprend de séduire les chevaliers chrétiens par les charmes de sa nièce, l'enchanteresse Armide. L'Orient accordait à celle-ci les premières palmes de la beauté; la ruse, l'adresse, et les intrigues les plus secrètes d'une femme ou d'une magicienne lui étaient également connues. Armide, fière de ses charmes, se rend seule dans le camp des Chrétiens; elle espère enivrer d'amour, par

Quali i fumi sulfurei ed infiammati
Escon di Mongibello, e il puzzo, e 'l tuono;
Tal della fiera bocca i negri fiati,
Tale il fetore e le faville sono.
Mentre ei parlava, Cerbero i latrati
Ripresse, e l'Idra si fè muta al suono:
Restò Cocito, e ne tremar gli abissi,
E in questi detti il gran rimbombo udissi.

ses artifices, les plus redoutables des ennemis de sa patrie, et peut-être le grand Godefroi lui-même. C'est dans la peinture d'Armide, dans la peinture de tout ce qui est gracieux, tendre, voluptueux, que le Tasse s'est surpassé lui-même, et qu'il est inimitable. Les poètes de l'antiquité ne paraissent point avoir senti si vivement la puissance de la beauté; ils n'ont jamais exprimé, comme lui, l'enivrement qu'elle excite (1). Armide, entourée par tous les chevaliers, demande à être conduite au pieux Bouillon; elle se jette à ses pieds pour implorer sa protection; elle lui raconte que son oncle l'a dépouillée de son héritage; elle prétend que cet oncle a voulu la faire empoisonner; elle se représente fugitive et proscrite; elle s'entoure de dangers imaginaires pour exciter la compassion de Godefroi, et des chevaliers qui l'environnent; et elle finit par le supplier de lui accorder une petite troupe de soldats chrétiens pour la reconduire à Damas, dont ses partisans ont promis de lui livrer une porte. Godefroi lui-même est ébranlé; mais après avoir hésité, il refuse avec courtoisie de détourner des croisés du service de Dieu, pour une œuvre toute humaine. Les chevaliers, que les larmes d'Armide avaient attendris, que sa beauté avait ravis

(1) Canto IV, St. 28 à 32.

d'amour, ne peuvent approuver la prudence de leur chef. Eustache, frère de Godefroi, et le plus ardent parmi les admirateurs d'Armide, parle au nom de tous les autres avec cette hardiesse, cette franchise chevaleresque, qui rendent l'époque des croisades plus propre qu'aucune autre à la poésie; il rappelle le devoir de tous les chevaliers de protéger les faibles, les opprimés, et surtout les femmes. « Ah! qu'il » n'arrive point, pour Dieu, qu'on répète en » France, qu'on redise partout où la courtoisie » est en honneur, que dans une cause aussi » juste, aussi pieuse, nous avons fui le danger » et la fatigue; je déposerais plutôt ici et mon » casque et ma cuirasse, je détacherais mon » épée, et je ne me permettrais plus d'employer » indignement mes armes et mon coursier, ou » d'usurper encore le nom de chevalier (1) ». Godefroi, ébranlé par les instances de son frère, entraîné par le mouvement de toute l'armée, consent enfin à ce que dix chevaliers accompa-

(1) Canto IV, St. 81.

Ah non sia ver per Dio, che si ridica
In Francia, o dove in pregio è cortesia,
Che si fugga da noi rischio o fatica
Per cagion così giusta e così pia;
Io per me quì depongo elmo e lorica,
Quì mi scingo la spada, e più non fia
Ch' adopri indegnamente arme o destriero,
O 'l nome usurpi mai di cavaliero.

gnent Armide, pour la rétablir sur le trône de ses pères. L'enchanteresse, après avoir obtenu sa demande, s'efforce d'accroître le nombre de ses adorateurs, pour en entraîner sur ses pas d'autres que ceux que Godefroi lui accorde; et tous les manéges de sa coquetterie sont peints avec une délicatesse et une grâce qu'on trouverait difficilement dans les poètes érotiques, mais en même temps avec une noblesse qui rend ce tableau digne du poëme épique.

Nous venons d'analyser les quatre premiers chants de la Jérusalem délivrée; l'action est déjà commencée, les personnages les plus importans se sont fait connaître, les ressources des ennemis sont développées, les projets des puissances infernales sont annoncés, et l'on prévoit quels obstacles suspendront les conquêtes des croisés. Cependant, le poète ne s'est arrêté nulle part pour nous faire connaître l'avant-scène par un récit; l'action marche toujours, et les événemens antérieurs à l'ouverture du poëme sont rappelés incidemment, et comme l'occasion s'en présente, sans suspendre pour eux le cours de l'histoire. Un long récit expose l'avant-scène de l'Odyssée et celle de l'Enéïde; mais l'Iliade, qui a évidemment servi de modèle au Tasse, a, comme la Jérusalem, une marche non interrompue, et sans retour en arrière. A peu près tous les autres poètes épiques ont imité Virgile, soit

pour rendre l'exposition plus facile, soit pour donner, par un long discours, une forme plus dramatique à leur narration. Vasco de Gama, Adam, Télémaque, Henri IV, ont chacun un récit important, qui occupe le second et le troisième livre de la Lusiade, du Paradis perdu, de Télémaque et de la Henriade. Plusieurs critiques italiens firent un reproche sérieux au Tasse de ne s'être pas conformé au modèle donné par ses maîtres. Il semble qu'ils auraient dû mieux sentir toute la différence qu'on doit mettre entre l'imitation et l'observation des règles. Celles-ci ne prescrivent rien, elles interdisent seulement ce qui est contraire à l'effet général, à l'émotion, au sentiment du beau. Cette émotion est arrêtée, et l'âme du lecteur demeure incertaine, s'il ne connaît pas les personnages auxquels on veut l'intéresser, et s'il ne comprend pas la suite des temps et des événemens au milieu desquels on veut le transporter. Mais la manière dont le poète met au fait de ce qui précède, n'est point fixée par les lois de la poésie; au contraire, il faut lui savoir gré s'il en a trouvé une nouvelle, et si, ne se traînant pas sur les traces de ses prédécesseurs, il ne coupe pas son poëme, comme un ouvrage de fabrique, sur un patron commun. Or, le Tasse ne donne aucune difficulté à le comprendre ou à le suivre; il ne demande à ses lecteurs

aucune connaissance qui précède celles qu'il leur donne ; il est complet et satisfaisant, et il se soutient par lui-même. Il doit ce mérite, en grande partie, au soin rigoureux qu'il a apporté à s'instruire de la vérité des événemens, et à connaître dans tous ses détails la vraie situation des lieux où il place la scène de son poëme. M. de Châteaubriand vient de lire ce poëme devant les murs de Jérusalem, et il a été frappé de cette vérité de description, qui semble réservée à un témoin oculaire. Le tableau de Jérusalem (lib. III, st. 55–57) est, à ce qu'il nous assure, d'une exactitude scrupuleuse : la forêt, située à six milles du camp, du côté de l'Arabie, et dans laquelle Ismène suscite de sombres enchantemens, est en effet encore debout à la même place : c'est la seule qu'on trouve dans le voisinage de la ville, et c'est bien de là que les croisés durent tirer tous les bois de leurs machines ; on retrouve jusqu'à la tour où Aladin s'assit avec Herminie, jusqu'aux sentiers indiqués pour l'arrivée d'Armide, pour la fuite d'Herminie, pour les combats de Clorinde. Cette vérité scrupuleuse donne un nouveau prix au poëme du Tasse ; elle unit plus intimément l'histoire à la fiction, et elle ne permet plus de séparer la première croisade du chantre qui l'a célébrée.

Dans la revue de l'armée croisée, le Tasse avait fixé notre attention sur un bataillon

d'aventuriers, l'élite de toute la chevalerie chrétienne. Le chef de ce bataillon, Dudon de Consa, avait été tué par Argant, dans le premier combat livré sous les murs de Jérusalem. Il fallait donner un chef nouveau à ce corps de chevaliers, l'espoir de l'armée. Eustache, qui désire empêcher Renaud de suivre Armide, l'indique le premier comme digne de ce grade, et s'efforce d'enflammer son ambition : Gernand, fils d'un roi de Norwège, y prétend de son côté, et s'irrite de trouver un concurrent; il répand contre Renaud des bruits injurieux; Renaud l'entend, et lui donne un démenti : les deux chevaliers s'élancent l'un sur l'autre, malgré la foule qui s'efforce de les séparer, et Gernand est tué dans ce combat singulier. Les mœurs, les lois de la chevalerie demandaient qu'une offense à l'honneur fût vengée par le glaive; mais d'autre part toutes les querelles d'honneur devaient être suspendues entre les croisés, et celui qui avait voué son épée à Jésus-Christ, ne pouvait plus l'employer pour sa propre cause. Renaud, pour éviter un jugement militaire, se voit donc forcé à quitter le camp des croisés. Pendant ce temps, Armide emmène avec elle, non-seulement les dix chevaliers que lui avait accordés Godefroi, mais plusieurs autres encore, qui, dans la première nuit après son départ, avaient déserté du camp pour la suivre. Tandis que l'armée est affaiblie

par l'absence de tant de guerriers, elle est alarmée par la perte de ses convois, et l'approche de la flotte d'Egypte.

Le sixième chant s'ouvre par deux combats singuliers, que le circassien Argant provoque en présence de toute l'armée, l'un avec Othon qui demeure son prisonnier, l'autre avec Tancrède. La nuit seule vient interrompre le second. Les deux guerriers sont également blessés; et Herminie, appelée à donner à Argant les soins que, dans les siècles de chevalerie, les femmes accordaient aux malades, dont elles étaient les seuls médecins, regrette de ne pas secourir plutôt le héros qu'elle aime, à qui elle doit de la reconnaissance, et qui a besoin d'elle. Elle se détermine enfin à aller le joindre dans le camp des Latins. Liée d'une étroite amitié avec Clorinde, elle profite de leur familiarité pour se revêtir de ses armes; elle se fait ouvrir, en son nom, les portes de la ville. Tout ce morceau, où le poids et l'effroi de son armure contrastent avec sa délicatesse, est écrit avec un charme inexprimable (1). « Le dur acier

---

(1) Canto VI, St. 92, 93.

Col durissimo acciar preme ed offende
Il delicato collo e l'aurea chioma :
E la tenera man lo scudo prende
Pur troppo grave e insopportabil soma :

» presse et accable son col délicat, sa chevelure » dorée; sa faible main soulève le bouclier, » fardeau trop lourd pour elle, et dont le poids » est insupportable; toute entière elle est revê- » tue de fer, elle brille au dehors, et avec une » contenance militaire, elle s'efforce de se domp- » ter elle-même. L'amour est présent, il jouit » et rit en cachette, comme le jour où il revêtit » Alcide d'un habit de femme. Avec combien de » peine elle soutient ce poids inégal, et avance » lentement ses pas; comme elle s'appuie sur sa » fidèle compagne, qu'elle fait marcher devant » elle : mais l'amour et l'espérance raniment ses » esprits, et rendent de la vigueur à ses mem- » bres fatigués : elle arrive enfin au lieu où son » écuyer l'attendait, et elle monte à cheval ». Dès qu'elle s'est éloignée de la ville, elle envoie son écuyer avertir Tancrède, et demander pour elle la sûreté dans le camp des Latins. Pendant

---

Cosi tutta di ferro intorno splende,
E in atto militar se stessa doma;
Gode amor ch' è presente, e tra se ride
Come all'hor già che avvolse in gonna Alcide.

O con quanta fatica ella sostiene
L'inegual peso, e move lenti i passi,
Et a la fida compagnìa s' attiene
Che per appoggio andar dinanzi fassi;
Ma rinforzan gli spirti amore e spene
E ministran vigore a i membri lassi:
Si che giungono al loco ove la aspetta
Lo scudiero, e in arcion sagliono in fretta.

ce temps, et pour calmer son impatience, elle s'avance sur une hauteur d'où elle voit ces tentes qui lui sont chères (1). « La nuit régnait encore,
» aucun nuage n'obscurcissait son front chargé
» d'étoiles, la lune naissante répandait sa douce
» clarté; l'amoureuse beauté prend le ciel à té-
» moin de sa flamme; le silence et les champs
» sont les confidens muets de sa peine. Elle porte
» ses regards sur les tentes des Chrétiens : O
» camp des Latins, dit-elle ! objet cher à ma vue !
» quel air on y respire ! comme il ranime mes
» sens, et les récrée ! Ah ! si jamais le ciel donne
» un asyle à ma vie agitée, je ne le trouverai
» que dans cette enceinte : non, ce n'est qu'au
» milieu des armes que m'attend le repos. O
» camp des Chrétiens ! reçois la triste Herminie;
» qu'elle obtienne dans ton sein cette pitié qu'a-
» mour lui promit, cette pitié que, jadis cap-
» tive, elle trouva dans l'âme de son généreux
» vainqueur. Je ne redemande point mes Etats,
» je ne redemande point le sceptre qui m'a été
» ravi; ô Chrétiens ! je serai trop heureuse, si
» je puis seulement servir sous vos drapeaux !
» Ainsi parlait Herminie; hélas ! elle ne pré-
» voit pas les maux que lui apprête la fortune.
» Des rayons de lumière, réfléchis sur ses armes,

(1) J'emprunte, pour ces quatre strophes, la traduction de M. de Châteaubriand.

» vont au loin frapper les regards; son habillement blanc, le tigre d'argent qui brille sur son » casque, annoncent Clorinde ». Non loin de là est une garde avancée des Latins, commandée par deux frères, Alcandre et Polypherne. Le dernier, croyant reconnaître Clorinde, court à elle pour la combattre. La fausse guerrière s'enfuit, et Tancrède, averti qu'on a vu Clorinde aux aguets près du camp, se flatte que le message qu'il a reçu venait d'elle, et tout blessé qu'il est, se met aussi à sa poursuite pour veiller à sa sûreté.

Herminie, en fuyant tout un jour, arrive dans un vallon solitaire qu'arrose le Jourdain, et où le bruit des armes n'était point encore parvenu : elle y est reçue par un vieux berger qui, dans la paix et dans l'innocence, soigne ses troupeaux avec ses trois fils. Il est impossible de faire une peinture plus gracieuse et plus touchante de la vie pastorale, dans laquelle Herminie se détermine à attendre des jours plus heureux (1). Tancrède, de son côté, égaré à sa poursuite, arrive au château d'Armide, où il est fait prisonnier par trahison. On ne le voit point reparaître le jour convenu pour renouveller avec Argant le combat singulier que la nuit avait interrompu; la fleur des guerriers a quitté le

(1) Canto VII, St. 1 à 22.

camp des Chrétiens à la suite d'Armide; cependant le vieux Raymond, comte de Toulouse, remplit la place de Tancrède, et le Tasse réveille l'intérêt, en opposant un vieillard au plus redoutable, au plus féroce des Musulmans, et en lui accordant l'avantage par le secours céleste. Le combat singulier est terminé, comme dans l'Iliade, par une flèche lancée du camp des Asiatiques sur le guerrier européen. Dans la mêlée qui s'ensuit, les Latins ont le désavantage; le chant huitième les présente dans un plus grand danger encore : on rapporte dans le camp chrétien les armes ensanglantées de Renaud; plusieurs circonstances font croire qu'il a été assassiné par ses compatriotes : Alecto dirige les soupçons contre Godefroi lui-même. Les Italiens, dès long-temps jaloux des Français, prennent tous les armes pour venger leur héros; une horrible sédition bouleverse le camp, et paraît annoncer la guerre civile : elle est peinte de main de maître, ainsi que le calme et la dignité de Godefroi, qui fait rentrer les révoltés dans le devoir.

La situation des Chrétiens devient cependant toujours plus périlleuse; Soliman, sultan des Turcs de Nicée, que les armes des Chrétiens avaient chassé de son royaume au commencement de la guerre, s'était retiré chez le sultan du Caire, et il avait été chargé par lui de mettre

de montrer que ces récits d'enchantemens, que ces sorciers, que ces diables, sont de vains contes populaires ; mais aucune autre croyance surnaturelle n'aurait pris aussi puissamment possession de notre imagination, parce qu'aucune autre n'aurait été pour nous populaire; aucune autre mythologie, aucune allégorie, n'aurait pu nous donner des émotions si vives pour Tancrède, pour Renaud, pour les héros dont le cœur vient lutter avec ces pouvoirs surhumains, parce qu'aucune autre mythologie, aucune allégorie, n'aurait pu trouver en nous un si vif empressement à l'adopter.

Deux chevaliers sont envoyés pour enlever Renaud aux enchantemens d'Armide; ils trouvent près d'Ascalon un enchanteur chrétien, qui leur apprend quelles embûches Armide avait tendues à Renaud, comment il était entré dans une île enchantée du fleuve Oronte, où des syrènes cherchaient à l'assoupir par leurs chants, en lui inspirant l'amour des voluptés. Déjà il s'était abandonné à un sommeil qui devait lui être fatal : Armide s'approchait pour se venger de lui, mais Armide elle-même fut captivée par les charmes de sa figure; et celle qui avait fait un usage coupable de l'amour, en le rendant esclave de sa politique, ressentit à son tour son pouvoir. Armide avait alors fait placer Renaud sur son char enchanté, et elle l'avait

transporté dans une des îles fortunées, pour être sûre de n'y trouver ni rivales, ni témoins de son ardeur; mais l'enchanteur chrétien pouvait combattre la magicienne par des armes plus puissantes que les siennes. En effet, il fait embarquer les deux chevaliers dans un bateau magique qui traverse la Méditerranée avec une extrême rapidité. Ils voient fuir devant leurs yeux toutes les villes maritimes de Syrie, d'Égypte et de Lybie, et le poète les caractérise en peu de mots. C'est là que se trouvent des vers fameux sur Carthage (1): « L'orgueilleuse Carthage est renversée; à peine le rivage conserve des vestiges de ses ruines élevées; les cités meurent, les royaumes périssent; un peu de sable et d'herbe couvrent leur faste et leur grandeur, et l'homme cependant semble s'indigner d'être mortel : orgueil et cupidité incroyables de notre esprit! »

D'autres strophes prédisent les découvertes de Christophe Colomb, et ces navigations aventureuses, qui ont étendu le nom d'un Italien sur

(1) Canto XV, St. 20.

Giace l'alta Cartago, a pena i segni
De l'alte sue ruine il lido serba;
Muoiono le città muoiono i regni,
Copre i fasti e le pompe arena ed erba;
E l'nom d'esser mortal par che si sdegni?
O nostra mente cupida e superba!

l'une des quatre parties du globe (1). Les deux chevaliers parviennent ensuite aux jardins enchantés d'Armide, que le poète a placés à la cime d'une montagne, sur une des îles fortunées. La peinture de ces lieux enchantés respire la mollesse et la volupté, et les vers eux-mêmes ont cette douceur et cette harmonie qui prépare à l'amour que tout respire auprès d'Armide. Au milieu du concert des oiseaux, le phénix chante avec un langage humain (2). Les guerriers découvrent les deux amans ensemble; ils attendent qu'Armide se soit éloignée de Renaud, pour lui montrer dans un miroir enchanté, et ses habits efféminés, et l'image même de son âme. Déjà Renaud avait été saisi de sa première ardeur pour les combats à la vue seule de leur armure. Les exhortations d'Ubaldo le font rougir de sa faiblesse, et il part avec les deux guerriers, malgré les supplications d'Armide qui s'efforce de le retenir par les instances les plus tendres et les plus passionnées, ou tout au moins d'obtenir de lui la permission de le suivre. Il lui répond en homme en qui le devoir l'emporte sur l'amour, et qui se réveille de ses illusions sans renoncer à sa tendresse. Il part, il la laisse sur le rivage, où elle s'évanouit de douleur,

(1) Canto XV, St. 30 à 32.
(2) Canto XVI, St. 14 et 15.

lorsqu'elle voit qu'elle ne peut le retenir. Revenue ensuite à elle-même, elle détruit ses jardins et son palais enchanté, et elle se rend à Gaza, pour se ranger dans l'armée du soudan d'Egypte, parmi les ennemis de la foi.

Le soudan fait une revue de son armée; et le Tasse décrit ces soldats, et les pays d'où ils sont venus, avec cette plénitude de connaissances qui peut seule donner de la vie et de la vérité aux tableaux (1). Armide, au milieu de tous ces guerriers, promet de se donner elle-même avec son royaume, en récompense à celui qui la vengera de Renaud; tandis que celui-ci, de retour sur les côtes de Syrie, reçoit en don de l'enchanteur chrétien, des armes précieuses, sur lesquelles sont ciselées les actions glorieuses des prétendus ancêtres de la maison d'Este, depuis la chute de l'empire romain jusqu'à la croisade. L'enchanteur lui parle ensuite de ses descendans, et parmi eux il annonce un héros, dont il fait le plus pompeux éloge; c'est Alphonse II, dernier duc de Ferrare, que la postérité est loin de regarder avec des yeux si complaisans, et qui fit éprouver au Tasse lui-même son orgueil et sa dureté (1).

Renaud, arrivé au camp, et repentant de ses

(1) Canto XVII, St. 4 à 32.
(2) *Ibid.* St. 90 à 94.

fautes que l'hermite Pierre lui fait reconnaître, est envoyé à la forêt enchantée, qui ne lui présente point, comme aux autres guerriers, des monstres et des objets de terreur, mais tous les charmes d'un paradis terrestre, toutes les amorces de la volupté (1). C'est par l'image d'Armide, que les démons, défenseurs de cette forêt, espèrent l'arrêter : elle paraît sortir de l'un des arbres, elle le supplie d'épargner son mirthe favori, elle s'efforce de le couvrir de son corps contre l'épée de Renaud; mais le guerrier, assuré que l'image qu'il voit n'est qu'un vain fantôme, redouble ses coups; il ne s'arrête point lorsque des monstres effrayans se serrent autour de lui en le menaçant; l'arbre tombe enfin sous son épée, et dès qu'il est renversé l'enchantement est détruit, et la forêt retourne à son état naturel. Avec les arbres qu'on en tire les Chrétiens préparent de nouvelles machines de guerre; elles sont plus ingénieuses que celles qu'on avait employées au premier assaut, mais telles cependant qu'on les construisait souvent dans le moyen âge. Godefroi dispose toute chose pour l'assaut : pendant le combat le secours miraculeux du ciel se manifeste de plusieurs manières; les feux des Musulmans sont repoussés sur eux-mêmes, un rocher tombe

(1) Canto XVIII.

sur Ismène, et l'écrase au moment où il commençait de nouveaux enchantemens; toute la milice céleste, tous les guerriers morts au pied des murs de Jérusalem, se rassemblent dans les airs, pour participer à l'honneur de cette dernière victoire. Parmi les guerriers vivans c'est Renaud, auquel le Tasse en attribue la gloire. Enfin, l'étendard de la croix est planté sur le rempart (1). Tancrède, dans ces derniers combats, rencontre Argant, qui, en lui disputant le passage, lui reproche d'avoir manqué au rendez-vous de l'honneur. Tous deux alors s'éloignent de la bataille; ils sortent de la ville pour assouvir leur antique haine par un combat singulier. Mais le féroce Argant, en tournant ses regards sur l'antique capitale du royaume de Judée, qui tombe entre les mains de ses ennemis, sent quelque attendrissement se mêler à sa fureur (2). « Ils s'arrêtent tous deux, et ce-

(1) Canto XVIII, St. 100.

(2) Canto XIX, St. 9 et 10.

Quì si fermano entrambi, e pur sospeso
Volgeasi Argante a la cittade afflitta.
Vede Tancredi che 'l pagan diffeso
Non è di scudo, e 'l suo lontano ei gitta.
Poscia lui dice; or qual pensier t'a preso?
Pensi ch' è giunta l'ora a te prescritta?
S'antivedendo ciò timido stai,
È 'l tuo timore intempestivo omai.

» pendant Argant se retourne avec inquiétude » vers la cité malheureuse ; Tancrède voit qu'il » ne porte point d'écu pour sa défense, et il » jette au loin le sien ; puis il lui dit : — Quelle » pensée t'arrête ? penses-tu que ta dernière » heure est enfin arrivée ? si cette prévoyance » te rend timide, elle n'est désormais plus de » saison. Je pense, répond Argant, à cette cité, » antique reine du royaume de Judée, qui dans » ce moment tombe vaincue. C'est en vain que » j'essayai de la soutenir dans sa ruine fatale, » et ta tête que le ciel me destine aujourd'hui, » ne suffit point à ma vengeance ! »

Cependant les deux guerriers combattent avec acharnement ; Tancrède, ayant obtenu l'avantage, offre deux fois au féroce Circassien la vie et la liberté ; deux fois Argant refuse ses offres, et renouvelle ses outrages ; il tombe, il meurt tel qu'il a vécu, incapable de faiblesse ou de crainte. Mais Tancrède, épuisé par le sang qu'il a versé dans le combat, n'a plus la force

---

Penso (risponde) a la città del regno
Di Giudea antichissima regina,
Che vinta or cade, e in vano esser sostegno
Io procurai de la fatal ruina.
E ch' è poca vendetta al mio disdegno
Il capo tuo che 'l cielo or mi destina.
Tacque, e incontra si van con gran risguardo.
Che ben conosce l' un l'altro gagliardo.

de rejoindre ses compatriotes, et il s'évanouit à peu de distance de son adversaire.

Les Chrétiens, en se répandant dans Jérusalem, font un massacre horrible de tout ce qu'ils rencontrent; Aladin seul, avec quelques guerriers, et sous la protection de Soliman, se retire dans la tour de David, dernière espérance du peuple musulman. Ils se flattent de voir bientôt l'armée d'Egypte arriver pour leur délivrance. En effet, cette armée est en marche; Godefroi y a envoyé, pour épier ses mouvemens, un écuyer de Tancrède, nommé Vafrin, qui parle toutes les langues de l'Orient. Vafrin est reconnu dans le camp musulman par Herminie; et cette princesse, amante de Tancrède, se détermine à suivre son écuyer dans le camp des Latins. Comme ils reviennent ensemble, et qu'ils s'approchent de Jérusalem, ils traversent le champ de bataille où Argant et Tancrède étaient étendus sans mouvement : Herminie croit d'abord que son amant a expiré; mais tandis qu'elle le presse dans ses bras, il donne quelques signes de vie; elle ferme ses blessures, qu'elle essuie avec ses cheveux; et bientôt elle trouve des guerriers latins, par qui elle fait rapporter Tancrède, non point dans son pavillon, mais à Jérusalem. C'est la demande du chevalier, qui, s'il doit mourir de ses blessures, veut auparavant avoir accompli

son vœu, et mourir près du sépulcre de son rédempteur.

L'armée égyptienne arrive enfin en vue de Jérusalem; et au lever du soleil, le jour suivant, les Latins sortent à sa rencontre pour lui livrer bataille (1). Tous les poètes épiques ont peint des batailles; tous ont épuisé pour ces morceaux soignés leur plus brillante poésie, aucun peut-être n'a réussi à faire un vrai plaisir à ses lecteurs. Au milieu de ses combats et de ses victoires, Renaud rencontre le char d'Armide; mais après avoir dissipé le bataillon de ses amans qui avaient conjuré contre lui, il évite de s'approcher d'elle. Cependant Soliman et Aladin, témoins du combat, descendent de la tour de David, avec le reste de leurs soldats, pour se jeter dans la mêlée. Aladin rencontre Raimond de Toulouse, et le vieux roi tombe sous les coups du vieux guerrier. Soliman, d'autre part, rencontre Gildippe et Odoard, deux époux valeureux que jamais aucun désir, jamais aucun danger n'avait séparés : tous deux périssent par le fer du soudan de Nicée (2). Mais c'est la dernière de ses victoires : Renaud accourt pour les venger; Renaud atteint Soliman et le fait périr sous ses coups; il combat ensuite

(1) Canto xx.

(2) Canto xx, St. 94 à 109.

Tisapherne, le dernier défenseur d'Armide : cette princesse, survivant à tous les guerriers qui lui avaient promis de la venger, succombant à la honte et à l'amour, veut mettre un terme à sa vie; mais Renaud l'attcint comme elle allait se frapper; il lui rappelle son ancien amour, il se déclare son chevalier; il la supplie de lui pardonner, et il parvient à l'apaiser. Godefroi remporte les dernières victoires. Rimedon et Emirène meurent de sa main; Altamore se rend à lui prisonnier (1). « C'est ainsi » que Godefroi triomphe, et le jour qui n'est » point terminé, lui permet encore de conduire » son armée victorieuse à la cité déjà délivrée, » et à la sainte demeure du Christ. Le chef su- » prême s'avance vers le temple avec ses guer- » riers, sans déposer son manteau ensanglanté; » il y suspend ses armes; il adore le grand sé- » pulcre, et il accomplit son vœu ».

L'épopée tient avec raison le premier rang entre tous les genres de poésie, entre toutes les productions de l'esprit humain. C'est la plus vaste de toutes les créations harmoniques, c'est la plus grande extension possible donnée aux lois symétriques, qui, ordonnant toutes les parties pour un seul but, font sentir dans chacune le plaisir de l'ensemble et de la perfection;

(1) Canto xx, St. 144.

qui ramènent toujours l'unité dans la variété, et qui initient en quelque sorte dans les secrets de la création, en faisant voir la pensée unique qui dirige les actions les plus diverses, les intérêts les plus opposés. C'est déjà l'un des charmes de l'ode que la régularité dans les mouvemens les plus variés de l'âme; c'est l'essence poétique de la tragédie, que de ramener à une action principale toutes les actions subordonnées, et de faire admirer ainsi la pureté du dessein dans un sujet qui commence à être varié. Mais dans l'épopée, l'histoire de l'univers, celle des puissances célestes et terrestres, est soumise à ce même principe de symétrie; et le plaisir que donne l'art est d'autant plus grand, qu'il organise de plus vastes masses. Ainsi la beauté de Saint-Pierre de Rome, la beauté du Colysée deviennent sublimes par leur immensité : l'on croirait voir des montagnes qui se sont organisées, qui, cédant à une puissance supérieure, déploient la perfection de l'art dans leur ensemble et dans toutes leurs parties. Cette unité dans l'immensité est l'essence du poëme épique; elle seule excite l'admiration, sans elle on n'a plus qu'un roman en vers, que la vérité des détails, la fertilité de l'imagination, la vivacité du coloris peuvent remplir de charmes, mais qui ne donne point une idée sublime du pouvoir créateur auquel il est dû.

L'opposition qu'on a voulu mettre entre l'Arioste et le Tasse, et qui a partagé long-temps l'Italie sur le mérite de ces deux grands hommes, nous peut donner lieu de comparer le genre romantique avec le genre classique; non pour attribuer un poète à chaque genre, mais pour faire voir ce que le Tasse devait à tous deux. Ces deux littératures, de nature opposée, ont reçu leurs noms des critiques allemands; ils se sont déclarés avec vivacité pour le genre romantique, et ils ont fait considérer comme la conséquence d'un système, ce qui, avant eux, était regardé comme un écart de l'imagination, et la violation des règles les plus sages. Cependant nous devons adopter leur classification, puisque la poésie de presque toutes les nations modernes étant romantique, il serait injuste et absurde de vouloir la juger par d'autres règles que celles que les écrivains ont suivies.

Le nom de romantique a été emprunté de celui de la langue romane, qui était née du mélange du latin avec l'ancien allemand. De même les mœurs romantiques étaient composées des habitudes des peuples du Nord, et des restes de la civilisation romaine. La culture des anciens n'avait point, comme la nôtre, une double origine; tout y était plus un et plus simple. Les Allemands expliquent la différence

entre les anciens ou classiques, et les modernes ou romantiques, par la différence de religion. Ils disent que les premiers, avec une religion matérielle, mettaient toute leur poésie dans les sens ; que les seconds, dont la religion est toute spirituelle, placent toute la poésie dans les émotions de l'âme. L'on peut faire beaucoup d'objections à cette origine des deux poésies ; l'on peut surtout remarquer qu'à l'époque où la poésie romantique est née, dans des siècles d'ignorance et de superstition, le catholicisme s'était tellement rapproché du paganisme, qu'il ne pouvait pas avoir une influence directement contraire sur la poésie qui naissait de lui. Du moins faut-il reconnaître, quoi qu'on pense de leur origine, un but différent dans les poètes des deux époques. Ceux de l'antiquité voulaient exciter l'admiration par la beauté et la symétrie ; ceux des temps modernes veulent produire l'émotion par les sentimens du cœur, ou le cours inattendu des événemens. Les premiers ont mis beaucoup plus de prix à l'ensemble ; les seconds à l'effet dans quelques détails. Mais le Tasse a fait voir comment un homme de génie peut réunir les deux genres, comment il sait être classique dans l'ensemble, être romantique dans la peinture des mœurs et des situations. Son poëme a été conçu dans l'esprit de l'antiquité, il a été exécuté avec l'esprit du moyen

âge. Nos habitudes, notre éducation, les morceaux touchans de notre histoire, peut-être même faudrait-il dire, les contes de nos nourrices, nous ramènent toujours aux temps et aux mœurs de la chevalerie; tout ce qui s'y rapporte agit sur notre sensibilité; tout ce qui tient aux temps mythologiques et à l'antiquité n'agit au contraire que sur la mémoire. Les deux époques de la civilisation ont eu leurs temps héroïques qui les ont précédés; les Grecs voyaient devant eux les compagnons d'Hercule, et nous les paladins de Charlemagne: ces deux races de héros sont peut-être la création de l'imagination d'un âge postérieur; mais c'est justement ce qui rend leur rapport plus vrai avec l'âge qui les a créés. Les temps héroïques sont l'idéal des temps postérieurs; c'est le modèle de perfection qu'ils se proposent; celui qui est dans le rapport le plus complet avec leurs opinions, leurs préjugés, leurs sentimens domestiques, politiques et religieux. C'est par conséquent par un retour à cet héroïsme que la poésie peut ébranler le plus fortement ou l'esprit ou le cœur. La poésie, du moins celle du grand genre, a pour but, de même que tous les beaux-arts, de transporter du monde réel dans le monde idéal. Tous les beaux-arts cherchent à retracer ces formes primitives de la beauté, que rien n'égale dans le monde, mais

dont l'empreinte a été placée dans notre cœur, comme le modèle auquel nous devons tout comparer. Il n'est pas vrai que la Vénus d'Apelles ne fût que la réunion de ce que le peintre avait trouvé de plus beau dans les plus belles femmes : son image existait dans le cerveau d'Apelles antérieurement à cette réunion ; c'est d'après cette image qu'il choisissait des modèles pour les diverses parties ; cette image primitive pouvait seule mettre en harmonie les modèles divers qu'il rassemblait, et ce secours purement mécanique, pour retracer aux yeux de belles formes, lui avait servi à mettre en évidence ce qu'il avait déjà en lui, le modèle de la beauté, tel que les hommes l'ont conçu ; modèle qui ne peut être confondu avec aucune forme humaine.

De même il y a pour la beauté du caractère, pour la beauté de la conduite, même pour la beauté de la passion, j'ai presque dit pour la beauté du crime, un idéal qui n'a point été rassemblé de divers individus, qui n'est pas le fruit de l'observation, de la comparaison, mais qui est antérieur à tout, qui est comme la base de notre conscience poétique. L'observation nous fait voir que cet idéal n'est point le même pour toutes les nations ; il est modifié par des causes générales, souvent inconnues, mais qui paraissent tenir aux races, presque autant

qu'à l'éducation. Le héros français ne sera point dans notre imagination semblable au héros italien, espagnol, anglais ou allemand; tous ces héros modernes seront plus différens encore des héros de l'antiquité, tous ces héros modernes porteront toujours le caractère de la race romantique, formée du mélange des Germains et des Latins. Notre imagination créera toujours pour nous le héros moderne, tel qu'il puisse être en harmonie avec celui de tout autre peuple européen; mais notre imagination ne pourra jamais seule nous donner le héros antique; il faudra l'aider par notre mémoire, il faudra le faire d'après ce qu'on nous en raconte, non d'après ce que nous en sentons. C'est là sans doute ce qui nous refroidit dans toute création classique moderne. Dans le genre romantique, on en appelle immédiatement à notre propre cœur; dans le genre classique, il semble qu'on ne veuille y arriver qu'à travers des *in-folios*, et que chaque émotion qu'on nous donne, doive être justifiée par la citation d'un ancien auteur.

Nous avons admiré dans le Tasse la beauté antique de son poëme, celle qui tient à la perfection de l'ensemble et à la régularité de la marche; mais ce mérite, le premier peut-être à nos yeux, n'est pas celui qui a rendu son ouvrage populaire: c'est par son côté romantique qu'il est en harmonie avec les sentimens, avec les

désirs et les souvenirs des Européens ; c'est parce qu'il chante des héros dont nous avions déjà le type dans le cœur, qu'il est chanté à son tour par les gondoliers de Venise, qu'un peuple entier le conserve dans sa mémoire, et que dans les nuits d'été les matelots s'appellent et se répondent en célébrant les douleurs d'Herminie, ou la mort de Clorinde.

Un homme qui a donné à l'Italie l'avantage si rare d'avoir un poëme épique, un homme qui a illustré sa patrie, et le règne du prince sous lequel il a vécu, aurait pu s'attendre à des égards, à une bienveillance qu'on ne refuse pas à de moindres talens ; aucune vie cependant n'a été plus cruellement traversée que celle du Tasse, aucune ne paraît abandonnée à un malheur plus obstiné. Nous avons dit qu'il était né à Sorrento près de Naples, le 11 mars 1544, de Bernard Tasso, gentilhomme de Bergame, qui avait obtenu lui-même une grande réputation poétique. C'était déjà onze ans après la mort de l'Arioste. Le Tasse reçut sa première éducation dans le collége des Jésuites à Naples, et dès l'âge de huit ans, son talent pour les vers y avait été remarqué. Bientôt après, la persécution contre le prince de San Severino, dans laquelle son père fut enveloppé, le chassa du royaume de Naples. Après quelque séjour à Rome, il fut envoyé à Bergame, où il se perfectionna dans les langues

anciennes. Pendant une année (1561), il étudia le droit à Padoue; son père aurait voulu le lui voir professer plutôt que de cultiver la poésie, qui n'avait point pu lui assurer à lui-même d'indépendance ou de bonheur. Mais Torquato était entraîné invinciblement par son génie. Déjà sa réputation comme poète s'était étendue, et bientôt elle lui procura un premier chagrin. Pendant un séjour qu'il faisait à Bologne, il fut accusé d'être l'auteur de quelques sonnets satiriques, qui avaient offensé le gouvernement. Les archers entrèrent dans sa chambre, et visitèrent ses papiers : le Tasse, dont le caractère était hautement irascible, se regarda comme offensé dans son honneur. Il se retira à Padoue; c'est là qu'il acheva, à l'âge de dix-neuf ans, son poëme de Rinaldo, en douze chants, sur les amours de Renaud de Montauban avec la belle Clarice, dans la première jeunesse de ce héros. C'était un roman de chevalerie errante, il le traita à la manière de l'Arioste. Il le publia en 1562, et le dédia au cardinal Louis d'Este, frère du duc Alfonse II, qui régnait alors à Ferrare. Ce prince vaniteux et jaloux, qui fut souverain de Ferrare et Modène de 1559 à 1597, épuisa ses Etats par son faste. Il voulait tenir le premier rang parmi les ducs d'Italie; il s'efforçait de se l'assurer par la protection de la maison d'Autriche à laquelle il était allié. Il accueillit

avec empressement le grand homme qui fit l'ornement de sa cour, mais qu'il traita si cruellement ensuite. Le Tasse fut appelé à Ferrare en 1565 : on le logea dans le château, et on lui assigna un revenu honnête, sans lui imposer aucun travail. Dès lors il commença sa Jérusalem délivrée, dont la gloire précéda la publication, et qui, connue seulement par quelques fragmens, était attendue avec impatience. En 1571, il accompagna le cardinal d'Este à Paris, où il fut reçu de même avec distinction. Peu après son retour, il vit représenter à la cour de Ferrare, avec des applaudissemens universels, son Amynte qu'il venait de composer, sans interrompre pour cela ses grands travaux. Déjà il annonçait son espérance d'égaler l'Arioste, mais dans un genre plus élevé que celui de l'Homère de Ferrare; et dans un dialogue critique, intitulé *Gonzaga*, il avait cherché à faire sentir quelle unité devait régner dans le plan d'une épopée, et quel sérieux appartenait à la chevalerie, qu'il admirait et qu'il aimait de bonne foi, tandis que tous les poètes italiens ne se permettaient jamais de la traiter qu'en plaisantant. Ses sonnets, dont il a écrit plus de mille, et ses autres poésies lyriques, où il s'est montré l'émule de Pétrarque, et presque son égal en harmonie comme en sensibilité et en délicatesse, faisaient voir en même temps avec quelle vérité, avec

quelle pureté, son cœur s'enflammait pour l'amour et pour tout ce qui était grand, noble et élevé. Cependant les courtisans, au milieu desquels il vivait, lui reprochaient déjà le culte enthousiaste qu'il rendait aux femmes, et cette rêverie continuelle d'amour et de chevalerie dans laquelle il semblait vivre.

Le Tasse, admis à la familiarité des grands, se crut assez leur égal pour ressentir et exprimer de l'amour, assez leur inférieur pour être troublé sans cesse des suites de sa passion. Ses vers nous apprennent qu'il aimait une dame du nom de Léonore; mais on croirait l'y voir alternativement amoureux de Léonore d'Este, sœur du duc Alfonse; de Léonore de San Vitale, femme de Jules de Tiene, et de Lucrèce Bendidio, l'une des dames d'honneur de la princesse. Il semble qu'il cachait, sous le nom de la seconde, l'amour trop présomptueux qu'il avait osé offrir à la première. Passionné à l'excès, imprudent dans ses discours, emporté avec fureur, il montrait, dans le moment du danger, une bravoure digne des temps héroïques; mais sa tête se troublait ensuite par réflexion sur son imprudence, ou sur les convenances qu'il croyait avoir blessées. Un courtisan à qui il avait confié ses secrets le trahit malicieusement; le Tasse l'attaqua l'épée à la main dans la salle même du duc; son adversaire fut exilé avec ses trois frè-

res, qui avaient tous ensemble tiré l'épée contre le poète. Une autre fois, le Tasse voulut frapper de son couteau un domestique, dans les appartemens de la duchesse d'Urbin, sœur d'Alfonse; c'est alors qu'il fut mis aux arrêts. Il avait trente-trois ans, c'était en 1577. Mais à peine sa colère se fut-elle calmée, qu'il s'abandonna à une terreur non moins poétique sur les suites de son imprudence; sa tête se troubla tout-à-fait: il trouva moyen de s'évader, et il s'enfuit jusqu'à Sorrento. Il en revint ensuite, et il parcourut l'Italie dans une agitation toujours croissante. Ce fut sans argent, sans passeport, sans équipage, qu'il se présenta à Turin, où la police voulait d'abord lui refuser l'entrée de la ville. A peine y avait-il été accueilli, qu'il s'échappa de nouveau de la cour du duc de Savoie, où il se figura qu'on voulait le trahir. Cependant son amour le rappelait à Ferrare; ses amis négocièrent pour obtenir sa grâce, et le duc qui croyait son honneur compromis, si le poète le plus célèbre de l'Italie continuait à porter de cours en cours ses plaintes contre la maison d'Este, et son mécontentement, se montra fort disposé à le bien recevoir. Le poète revint à Ferrare en 1579, à l'époque même du mariage d'Alfonse II avec Marguerite de Gonzague. Négligé par le souverain, au milieu des fêtes de cette solennité, il crut découvrir dans ses courtisans et ses do-

mestiques des traces de méfiance ou de moquerie, et il s'abandonna, avec son impétuosité ordinaire, au ressentiment qu'il en éprouvait. On a raconté aussi qu'un jour où il se trouvait à la cour auprès du duc et de la princesse Eléonore, il fut si frappé de la beauté de celle-ci, que, dans un transport d'amour, il s'approcha d'elle vivement, et l'embrassa aux yeux de toute l'assemblée. Le duc, se retournant froidement vers ses courtisans, leur dit : « Quel dommage » qu'un si grand homme soit devenu fou » ! et sous ce prétexte, il le fit enfermer à Sainte-Anne, hôpital des fous de Ferrare. L'anecdote est tout au moins fort douteuse, et lors même que la punition aurait été méritée, la rigueur avec laquelle elle fut maintenue, était l'effet de la politique du duc plus que de son ressentiment. Il ne pouvait consentir à laisser errer en Italie un grand homme qu'il avait offensé, et qui, après avoir donné du lustre à sa cour, irait la déprécier et en orner une autre. Il voulait qu'il fût fou, en effet, pour justifier sa sévérité; et aux yeux d'un prince égoïste, insensible, accoutumé aux formes et à l'étiquette, ne connaissant d'autre mobile des actions que l'intérêt et la vanité, un poète toujours enthousiaste, impétueux dans toutes ses impressions, irascible comme un enfant, et s'apaisant ou s'adoucissant de même, n'était pas très-différent

d'un fou. L'arrestation du Tasse acheva de troubler son imagination. Il croyait tour à tour avoir tenu des discours offensans pour le prince, avoir trop manifesté ses transports amoureux, avoir même donné lieu de soupçonner sa foi. Il adressait ses plaintes à tous ses amis, à tous les princes d'Italie, à la ville de Bergame sa patrie, à l'empereur, au saint office de Rome, implorant de leur pitié sa liberté. Son corps était affaibli par tant d'agitation : il se croyait tour à tour ou empoisonné ou ensorcelé ; il croyait voir des apparitions menaçantes, et il passait ses nuits dans des veilles cruelles.

Pour ajouter encore à son malheur, son poëme fut imprimé sans sa permission, sur une copie imparfaite ; les éditions se multiplièrent, toujours sans son consentement, à l'époque même où il était resserré comme fou ; et la surprise, même l'enthousiasme du public italien allumèrent la guerre littéraire la plus acharnée contre sa Jérusalem. Les admirateurs de l'Arioste voyaient avec peine qu'on osait comparer un nouveau venu à leur idole ; le culte enthousiaste que quelques amis rendaient au Tasse leur fit perdre toute patience. Camillo Pellegrini voulut prouver, en 1584, combien le Tasse s'était élevé au-dessus de l'Arioste : ce fut le signal de la guerre ; et les détracteurs du Tasse mirent d'autant plus de violence à l'atta-

quer, qu'il leur semblait qu'on l'avait élevé plus haut. Le Tasse, au milieu des angoisses de sa captivité, avait conservé toute la vivacité des sentimens qui l'avaient rendu poète; il se défendit avec chaleur, quelquefois avec esprit, souvent avec subtilité; il en appela à l'autorité d'Aristote, qu'on voulait établir comme juge entre l'Arioste et lui; mais il se crut terrassé par l'académie de la Crusca de Florence, qui se déclara contre lui, et qui commençait à acquérir cette autorité sur le langage, qu'elle a exercée depuis en Italie. Dès lors peut-être il projeta, et, en 1588, il commença péniblement et avec un esprit abattu, à exécuter l'entreprise douloureuse de refaire son poëme. C'est ainsi qu'il écrivit sa *Gerusalemme conquistata*, qu'il allongea de quatre chants. Il retrancha le touchant épisode d'Olinde et Sophronie, qu'on lui avait reproché comme détournant l'intérêt avant que l'action fût commencée; il changea en Ricardo le nom de Rinaldo; il fit de ce héros un des Normands conquérans du royaume de Naples, et il lui ôta tout rapport de parenté avec la maison d'Este qu'il ne cherchait plus à flatter; il corrigea des mots, des phrases sur lesquelles on lui avait fait des critiques grammaticales; mais il fit perdre à son poëme la vie et l'inspiration : presque toutes les strophes sont changées, et presque toujours pour être plus mal

rendues. J'ai vu, à la bibliothèque de Vienne, le manuscrit même du Tasse, avec ses nombreuses ratures : c'est un triste monument de la décadence d'un beau génie auquel l'infortune a fait perdre tout son ressort.

Le Tasse passa sept ans enfermé à l'hôpital des fous, sans que les volumineux écrits qui sortirent de sa plume pendant ce temps, pussent convaincre Alphonse II qu'il était dans son bon sens. Les princes d'Italie s'interposèrent pour le Tasse auprès du duc de Ferrare, qui mit son amour-propre à résister à toutes leurs instances, et qui s'obstina d'autant plus, que ses rivaux de gloire, les Médicis, mettaient plus de vivacité à demander la liberté du poète. Enfin, il sortit de captivité le 5 juillet 1586, d'après les instances de Vincent de Gonzague, prince de Mantoue, à l'occasion du mariage de la sœur de celui-ci avec le cruel Alphonse. Après avoir séjourné quelque temps à Mantoue, il passa dans le royaume de Naples; mais en chemin il fut obligé d'écrire de Loretto au duc de Guastalla, pour lui demander, à titre d'aumône, un présent de dix écus, sans lequel il ne pouvait continuer son voyage. De tout temps il avait dérangé ses affaires, et éprouvé des besoins d'argent. On conserve de lui un testament, de l'année 1573, par lequel on voit que ses habits étaient alors en gage chez des juifs; il ordonnait

qu'après les avoir vendus et payé ce qu'il devait dessus, on employât le reste à faire mettre une pierre avec une inscription sur le tombeau de son père. Si l'argent qu'on retirerait de ses effets ne suffisait pas, il se flattait que madame Eléonore, par amour pour lui, voudrait bien suppléer à ce qui manquerait. Il vécut encore neuf ans, tantôt à Rome, tantôt à Naples; le plus souvent dans la maison d'amis illustres et généreux, mais qui ne réussissaient qu'avec peine à le sauver de sa mauvaise fortune(1). Ses dernières lettres sont remplies de ses embarras pécuniaires. Enfin, le cardinal Cinzio Aldobrandini le prit à Rome dans sa maison; il avait préparé pour lui une fête dans laquelle le Tasse devait être couronné au Capitole; mais la mort devança cette cérémonie. Le poète, dont l'imagination était frappée sur sa santé, et qui s'administrait sans cesse à lui-même des remèdes nouveaux, et toujours trop actifs, mourut à Rome, le 25 avril 1595, âgé de cinquante et un ans.

Quoique la gloire du Tasse soit attachée à sa Jérusalem délivrée, un autre de ses ouvrages, son Amynte, jouit d'une juste célébrité. L'imitation des anciens avait donné de bonne heure aux Italiens une poésie pastorale. Virgile avait

(1) Tasso, édit. Veneta, t. x. p. 68.

fait des églogues, et les modernes se croyaient obligés d'en faire aussi. L'imitation dans ce genre aurait pu avoir quelque chose de moins servile, parce que la vie champêtre idéalisée est à peu près la même pour les anciens et pour nous. Les églogues de Virgile ne peignent ni ce qui est, ni ce qui doit être, mais plutôt les rêves de bonheur que la vue de la campagne nous inspire; la simplicité, la douceur, l'innocence, que nous aimons à faire contraster avec notre état habituel. La langue italienne paraissait plus propre qu'une autre, par sa grande naïveté et par sa grâce, à rendre le langage de ces hommes que nous aimons à nous figurer semblables aux enfans : la beauté du climat, les charmes de la contemplation et de l'indolence dans ces heureuses contrées, paraissent y préparer à des rêveries pastorales; les mœurs mêmes des paysans italiens s'en rapprochent plus que celles d'aucun autre peuple. Il n'y aurait point eu besoin, pour les poètes, de recourir à l'Arcadie; les collines de Sorrento où le Tasse était né, les rives du Sebète, ou quelque vallée paisible et reculée du royaume de Naples auraient pu tout aussi bien être la scène où il aurait placé ses bergers idéalisés, sans les détacher des mœurs et des usages de son temps. C'est ainsi que dans la Jérusalem délivrée il avait fait un berger moderne, mais cependant idéal et poétique,

du pasteur qui donne un refuge à Herminie.

Les nombreux poètes italiens qui avaient déjà écrit des bucoliques, avaient adopté un autre système : Sannazar, le plus fameux d'entre eux, auquel nous reviendrons dans le prochain chapitre, avait voulu, dans son imitation, se tenir plus près de Virgile ; il avait pris ses bergers dans les temps fabuleux de la Grèce, et il avait adopté pour eux la mythologie des Grecs ; nos poètes bucoliques français, et Gessner chez les Allemands, ont eu la même prétention, et tous étaient, je crois, dans l'erreur. L'imagination et le cœur s'associent mal à des impressions aussi complètement étrangères : nous adoptons volontiers beaucoup de choses au-delà de celles que nous connaissons, mais ce n'est qu'avec répugnance que nous prenons pour base de notre croyance poétique ce que nous savons être faux. Apollon, les Faunes, les Nymphes, les Satyres ne paraissent jamais dans une poésie moderne, sans répandre autour d'eux un froid glacial ; leur nom seul nous fait penser à comparer et à juger, et cette disposition est la plus contraire de toutes à l'entraînement, à la sensibilité et à l'enthousiasme.

Un poète ferrarais, Agostino Beccari (1510 à 1590), donna un nouveau développement à la poésie bucolique ; il fut le vrai inventeur du drame pastoral. Sa pièce, intitulée *le Sacrifice*,

fut représentée, en 1554, dans le palais du duc de Ferrare, Hercule II ; elle fut imprimée l'année suivante. Beccari, comme Sannazar, plaçait ses bergers en Arcadie ; il adoptait pour eux les mœurs et la mythologie de l'antiquité ; mais il lia leurs conversations par une, ou plutôt par plusieurs actions dramatiques. Pendant les fêtes annuelles de Pan, qu'on célébrait entre les monts Ménale et Erimante, trois couples de bergers et de bergères, séparés par des obstacles différens, sont réunis par les soins de deux vieillards favorables aux amans, et deviennent heureux, en dépit des embûches qu'un satyre tend aux bergères, et de la jalousie avec laquelle Diane veut conserver la froide indifférence de ses nymphes. Des chœurs et des morceaux de chant sont entremêlés à cette pièce dont la musique eut quelque célébrité ; mais les cinq longs actes dont elle est composée sont d'une froideur mortelle. On entend les bergers discourir sans cesse, on ne les voit jamais agir ; leurs conversations langoureuses dégoûtent presque de l'Arcadie et de l'amour, et quant au satyre et à un valet ivrogne qui furent destinés à réjouir les spectateurs, leur gaîté grossière rebute et ne fait pas rire.

Dix-huit ans plus tard (1572), le Tasse fit paraître son Amynte, dont il devait en partie l'idée au *Sagrifizio* de Beccari. Cette pièce ap-

partient encore à l'enfance de l'art dramatique. Quelque éloignées que les pastorales fussent des mystères par lesquels le théâtre avait été renouvelé, il est douteux qu'elles leur fussent supérieures; car la vie, l'action et l'intérêt sont au moins aussi nécessaires au drame, que l'observation des règles et le respect pour les unités. L'Amynte, tout comme *le Sagrifizio*, tout comme l'Orphée de Politien, n'est qu'une suite d'églogues assez mal liées; mais le talent des détails, les charmes du style, et le coloris de la poésie font oublier les défauts de l'ensemble, et le grand homme a su, même dans un mauvais genre, élever un digne monument à son génie.

La fable d'Amynte est très-peu développée; amoureux de Sylvie, qui dédaigne son amour, il la délivre des mains d'un satyre qui l'avait enlevée, et il n'obtient aucun signe de reconnaissance. Elle va joindre les autres nymphes à la chasse; mais après avoir blessé un loup, elle s'enfuit devant lui, en perdant son voile, qu'on retrouve ensuite déchiré et ensanglanté: des bergers annoncent à Amynte que Sylvie a été la proie des loups qu'elle avait provoqués; il veut mourir; il se précipite du haut d'un rocher; et un berger vient annoncer sa mort sur le théâtre, au moment où Sylvie raconte comment elle a échappé à la bête féroce, dont on la croyait victime. Jusqu'alors insensible,

elle est enfin touchée de ce qu'Amynte est mort pour elle; elle cherche son corps pour lui donner la sépulture; elle parle de le suivre dans le tombeau; mais on annonce bientôt qu'elle l'a trouvé froissé seulement de sa chute, et qu'ils sont désormais heureux par l'amour l'un de l'autre. Toute cette action, très-invraisemblable et assez mal liée, se passe derrière la scène. Chaque acte, et il y en a cinq, commence par le récit d'une catastrophe inattendue; mais le succès de l'Amynte est dû bien moins à l'intérêt du drame qu'à la mollesse de la versification, à l'amour et à la volupté qu'on y respire à chaque ligne. Toute autre pensée, tout autre sentiment semblent bannis de l'Arcadie; ces bergers, ces bergères parlent sans cesse de mourir, et cependant leur désespoir n'a rien de sombre, rien de farouche, c'est celui de l'amour, il semble un enivrement de la vie.

Cette impression est refroidie quelquefois par les *concetti*, ou oppositions maniérées de mots et d'idées, qui s'introduisirent vers cette époque, pour la seconde fois, dans la poésie italienne, et qui, séduisant les imitateurs par une apparence d'esprit et par une invention ingénieuse, l'ont soumise dans le siècle suivant à l'empire du mauvais goût. Ainsi l'Amour dit dans le prologue : « Elle ne sait point le voir, » aveugle elle-même et non point moi, qu'un vul-

» gaire aveugle a nommé aveugle ». Ailleurs Daphné dit : « Ma grâce m'était disgracieuse, » et tout ce qui en moi plaisait aux autres m'é- » tait déplaisant (1) ». Ces jeux de mots, dont le Tasse donna le funeste exemple, qui gâtent souvent son style et refroidissent le cœur dans sa Jérusalem, et qui se retrouvent bien plus fréquemment dans ses sonnets, furent imités plus facilement que ses beautés. Au reste, son Amynte tout entier fut pendant quelque temps un modèle que tout le monde s'efforçait de copier. A la fin du seizième siècle, douze ou quinze poètes italiens publièrent des drames pastoraux; quatre ou cinq femmes, un souverain de Guastalla, un juif nommé Léon, s'essayèrent dans le même genre. D'autres, voulant paraître inventeurs tandis qu'ils n'étaient que copistes, transportèrent la scène sur les bords de la mer, et donnèrent au public des drames pêcheurs, comme on avait déjà des églogues pêcheuses et des églogues marines. La plus distinguée de ces compositions, est l'Alcée d'Antoine Ongaro, qui, pour le charme de la versification, peut se comparer aux ouvrages des

(1) Cio non conosce, e cieca ella, e non io
Cui cieco, a torto, il cieco volgo appella.
E m'era
Malgrata la mia gratia, e dispiacente
Quanto di me piaceva altrui.

meilleurs poètes ; mais l'auteur avait marché si scrupuleusement sur les traces du Tasse, dans la contexture de son drame et dans tous les événemens, en transportant seulement la scène parmi des pêcheurs, qu'on dit de lui que son Alcée n'était autre chose qu'un Amynte mis dans l'eau.

Le Tasse, et les auteurs de drames pastoraux qui l'ont suivi, ont fait usage, pour le dialogue, d'une versification qui a servi de modèle à Métastase, et qui, après avoir été le langage convenu du drame lyrique, pourrait servir même à la tragédie; c'est le ïambe non rimé (*verso sciolto*), entremêlé, toutes les fois qu'on veut donner plus de vivacité à l'expression, de vers de six syllabes; comme aussi, lorsque le langage devient plus fleuri, et que l'imagination y prend plus de part, soutenu par des vers rimés. Le grand vers non rimé de cinq ïambes, qui a de la noblesse et de la facilité en même temps, et qui tient le milieu entre l'éloquence et la poésie, n'est peut-être pas assez harmonieux dans tous les mouvemens de tendresse et de passion, et la chute d'un petit vers après celui-là le relève, et lui donne une grâce toute musicale. De même, le mélange de rimes, de vers réguliers et même de strophes dans les chœurs, fait passer doucement et presqu'imperceptiblement du langage relevé de la conversation à la

plus haute poésie lyrique. Il me semble qu'on ressent tout ce charme musical de la langue qu'a employée le Tasse, dans ces vers du premier acte, où Amynte raconte comment il devint sensible à l'amour. Comme la poésie s'y trouve aussi dans la pensée, il en reste quelque chose dans la traduction. « J'étais encore en-
» fant, et j'arrivais à peine, avec mes faibles
» mains, à cueillir sur les rameaux pliés les
» fruits des moindres arbrisseaux, lorsque je
» m'attachai à la plus aimable, à la plus chère
» des vierges qui jamais déployèrent aux vents
» leur chevelure dorée. Tu connais la fille de
» Cidippe et de Montan aux nombreux trou-
» peaux, Sylvie, l'honneur des forêts et le
» flambeau qui brûle nos cœurs : c'est d'elle que
» je parle, hélas ! je vécus un temps si lié avec
» elle, qu'il n'y eut point, qu'il n'y aura jamais
» de plus fidèle association entre deux tendres
» tourterelles. Nos demeures étaient rappro-
» chées ; nos cœurs l'étaient plus encore ; avec
» elle je tendais des filets aux poissons, aux
» oiseaux ; avec elle je poursuivais les cerfs et
» les daims dans leur course légère ; le plaisir
» et la proie étaient communs entre nous ; mais
» tandis que je cherchais à surprendre les ani-
» maux des forêts, je fus moi-même enlevé à
» moi-même (1). »

(1) Essend' io fanciulletto, si che a pena

Le Tasse a prodigieusement écrit : le recueil complet de ses œuvres forme douze volumes in-4°, et tout ce qu'il nous a laissé n'est point également digne de lui. Deux volumes entiers sont remplis d'écrits en prose, presque tous de critique polémique : cette prose manque de nombre et de noblesse; le poète était accoutumé à ne chercher l'harmonie et la dignité que dans les vers. Il a écrit une comédie, *gli Intrighi d'Amore :* c'était le genre auquel la tournure de son esprit et sa disposition mélancolique le rendaient le moins propre; cependant le dialogue

---

Giunger potea, con la man pargoletta,
A corre i frutti da i piegati rami
Degli arboscelli, intrinseco divenni
De la più vaga e cara verginella
Che mai spiegasse al vento chioma d'oro.
La figliuola conosci di Cidippe
E di Montan, ricchissimo d'armenti,
Silvia, honor de le selve, ardor de l'alme;
Di questa parlo, ahi lasso, vissi a questa
Così unito alcun tempo, che frà due
Tortorelle più fida compagnia
    Non sara mai ne fue;
    Congiunti eran gli alberghi,
    Ma più congiunti i cori :
    Conforme era l'etate
    Ma 'l pensier più conforme.
Seco tendeva insidie con le reti
Ai pesci ed agli augelli, e seguitava
I cervi seco, e le veloci dame;
E 'l diletto e la preda era commune.
Ma mentre io fea rapina d'animali
Fui non sò come, a me stesso rapito.

a de la grâce et de la facilité. Sur la fin de sa vie il entreprit un poëme sur la création, *le Sette giornate del Mondo creato;* mais il était déjà épuisé par les douleurs et les peines de l'âme, et ce poëme n'est remarquable que par l'élégance du style et la beauté de quelques descriptions. Une tragédie de lui, *il Torrismondo*, a eu un peu plus de réputation; il l'avait composée dans sa prison, à l'hôpital des fous; et il la publia en 1587, en la dédiant au prince Gonzague, auquel il devait sa liberté. Le sujet est probablement en entier de son invention : c'est un roi des Ostrogoths qui épouse sa sœur sans la connaître, en la prenant pour une princesse étrangère. Mais selon la fausse idée que les Italiens avaient alors de l'art dramatique, il n'y a point d'action proprement dite; la pièce ne se compose que de récits de ce qui se passe hors de la scène et de conversations qui préparent de nouveaux événemens. Il y a à la fin de chaque acte un chœur qui chante des odes ou des *canzoni* sur l'incertitude des choses humaines. Quelques scènes sont belles, mais une imitation mal entendue de l'antique, a ôté au poëte toute la vigueur de son génie. Les vers (*versi sciolti*) sont pleins de noblesse et quelquefois d'éloquence; cependant la pièce est froide et de peu d'effet; seulement le chœur qui la termine touche profondément, parce que le

poète, en l'écrivant, l'appliquait à lui-même, à ses malheurs et à sa gloire, qu'il voyait ou qu'il croyait voir s'évanouir (1). « Telle que le » torrent rapide des Alpes, telle que l'éclair » enflammé qui sillonne un ciel nuageux, telle » que le vent, ou la fumée, ou la flèche qui » s'enfuit, notre renommée nous échappe, et » notre honneur n'est plus que comme une » fleur languissante. Qu'espérer encore! Qu'at- » tendre davantage! Après des triomphes et » des palmes, il ne reste plus ici pour l'âme » que deuil, que lamentations et que plaintes. » A quoi pourraient servir encore ou l'amitié, » ou l'amour? Oh larmes! oh douleurs! »

(1) E come alpestre e rapido torrente,
Come acceso baleno
In nottnrno sereno,
Come aura o fnmo, o come stral repente,
Volan le nostre fame; ed ogni onore
Sembra languido fiore.

Che più si spera, o che s'attende omai?
Dopo trionfo e palma
Sol quì restano all' alma
Lutto e lamenti, e lagrimosi lai.
Che più giova amicizia o giova amore
Ahi lagrime! ahi dolore!

CHAPITRE XV.

Eclat de la Littérature au seizième siècle. Trissin, Ruccellai, Sanazzar, Berni, Machiavel, P. Arétin, etc.

Nous avons, dans les trois derniers chapitres, donné toute notre attention à deux grands hommes, qui s'élevèrent, au seizième siècle, au-dessus de tous leurs rivaux, et dont la gloire remplit, non-seulement l'Italie, mais l'Europe entière. Pour faire l'histoire de la littérature en Italie, il est important de caractériser aussi les plus marquans dans ce nombre infini, d'orateurs, d'érudits, de poètes, qui ont brillé au seizième siècle, et surtout pendant le pontificat de Léon X, et qui ont donné à l'Europe une impulsion vers les lettres, dont nous ressentons encore aujourd'hui l'influence.

L'étude des anciens et la poésie avaient été encouragées, pendant le quinzième siècle, par une protection puissante; toutes les villes libres et tous les souverains de l'Italie s'étaient efforcés de s'assurer la gloire qui appartient aux lettres. Des pensions, des honneurs, des emplois de confiance, étaient offerts aux hommes

qui avaient le mieux étudié l'antiquité, qui savaient le mieux l'expliquer et la faire revivre. Les chefs de la république de Florence, les ducs de Milan, de Ferrare et de Mantoue, les rois de Naples et les papes, non-seulement étaient amis de la science; ils avaient eux-mêmes reçu une éducation classique, et la plupart connaissaient les langues anciennes, les lois de la poésie grecque et latine, et tout ce qui appartient à l'antiquité, mieux que la plupart de nos savans ne font aujourd'hui. Cette faveur universelle de la puissance pour les lettres ne dura pas; il y eut même dans les chefs des Etats, au seizième siècle, une direction contraire; mais elle ne suffit point pour arrêter l'impression reçue, et changer le mouvement déjà donné.

La première persécution qu'éprouvèrent les lettres en Italie, date déjà du milieu du quinzième siècle; elle fut courte, mais violente, et elle a laissé dans l'histoire de la littérature de douloureux souvenirs. La ville de Rome avait voulu, à l'exemple des autres capitales, fonder une académie consacrée aux lettres et à l'étude de l'antiquité. Les pontifes savans, qui avaient été élevés dans le quinzième siècle, sur la chaire de Saint-Pierre, avaient vu avec plaisir ce zèle littéraire, et l'avaient encouragé. Un jeune homme, enfant illégitime de l'illustre maison

San Severino, mais qui, au lieu d'en prendre le nom, se fit appeler, comme un Romain, Julius Pomponius Lætus, après avoir achevé ses études sous Laurent Valla, lui succèda, en 1457, dans la chaire d'éloquence latine. Il rassembla autour de lui tous ceux qui, à Rome, avaient ce goût passionné pour la littérature et la philosophie antiques, auquel le siècle devait son caractère : presque tous étaient jeunes, et dans leur enthousiasme pour l'antiquité, ils se donnèrent des noms grecs et latins, comme avait fait leur chef. Dans leurs assemblées ils osèrent, à ce qu'on assure, annoncer leur prédilection pour les mœurs, la législation, la philosophie, la religion même de l'antiquité, par opposition à celles de leur siècle. Le pape Paul II, qui régnait alors, ne s'était point élevé par les lettres à sa haute dignité, comme plusieurs de ses prédécesseurs; soupçonneux, jaloux et cruel, il s'était défié de bonne heure de l'esprit de recherche et d'examen qui caractérisait les nouveaux philosophes; il avait senti combien le progrès rapide des lumières devait nuire à l'autorité de son église, et il avait considéré le zèle des savans pour l'antiquité comme une conjuration contre l'Etat et contre la foi en même temps. L'Académie, dont Pomponio Leto était le chef, lui parut mériter particulièrement ses rigueurs. Au milieu du carnaval de 1468, pen-

dant que tout le peuple de Rome était dans les fêtes, il fit arrêter tous les membres de l'Académie qui se trouvaient alors dans la capitale. Pomponio Leto seul lui manquait; il s'était retiré à Venise l'année après l'exaltation de Paul II au pontificat, et il y vivait depuis trois ans; mais comme il correspondait de là avec les savans de Rome, le pape le regardait comme chef de la conjuration; il trouva moyen de se le faire livrer par le sénat de Venise. Tous les académiciens incarcérés furent soumis à d'horribles tortures; l'un d'eux, Agostino Campano, jeune homme de grande espérance, mourut des tourmens de la question; les autres, parmi lesquels était Pomponio lui-même, et Platina, l'historien des papes, souffrirent tous ces supplices sans qu'on pût tirer d'eux l'aveu d'aucun crime qui les motivât. Le pape, irrité de leur obstination, se rendit lui-même au château Saint-Ange, et fit recommencer sous ses yeux les interrogatoires, non plus sur la conjuration prétendue, mais sur des questions de foi, afin de surprendre les académiciens dans quelque hérésie; il ne put point y réussir. Il déclara cependant que quiconque prononcerait ou sérieusement, ou même en plaisantant, le nom d'Académie, serait désormais tenu pour hérétique; il retint les malheureux captifs encore une année en prison; et lorsqu'il les relâcha

ensuite, ce fut sans reconnaître leur innocence. La mort de Paul II mit un terme à la persécution; Sixte IV, son successeur, confia, à Platina, la garde de la bibliothèque du Vatican, et permit à Pomponio Leto de recommencer ses leçons publiques. Celui-ci réussit même à réunir son Académie dispersée; il se faisait estimer par sa probité, sa simplicité, son austérité de mœurs; il consacra sa vie à étudier les monumens de Rome, et c'est à lui surtout que nous devons la connaissance exacte de ses antiquités. Il mourut en 1498, et sa mort fut regardée comme une calamité publique : ses funérailles furent les plus pompeuses qu'on eût depuis long-temps accordées à aucun savant.

La persécution de Paul II était une attaque directe contre les lettres; les événemens qui vinrent ensuite, furent des calamités générales, qui frappèrent toute l'Italie, et qui atteignirent toutes les classes à la fois. Elles commencèrent en 1494, avec l'invasion de l'Italie par Charles VIII. Le pillage des villes, la défaite des armées, la misère ou la mort d'un grand nombre d'hommes distingués, malheurs toujours attachés au fléau de la guerre, ne furent point les seules conséquences funestes de cet événement; il mit un terme à l'indépendance de l'Italie. Dès lors, et pendant un demi-siècle les Français, les Espagnols et les Allemands s'en dispu-

tèrent les provinces. Après des guerres ruineuses, après des calamités sans nombre, la fortune de Charles-Quint et de son fils l'emporta; le Milanez et le royaume de Naples demeurèrent en toute souveraineté à la maison d'Autriche, et tous les autres Etats, qui semblaient conserver encore quelque indépendance, tremblèrent devant la puissance autrichienne, et n'osèrent rien refuser à ses impérieux ministres. Tout sentiment, tout orgueil national était opprimé, depuis qu'un souverain n'avait plus, dans ses propres Etats, le droit de donner un asyle au malheureux, né son sujet, qu'un vice-roi étranger persécutait. La face entière de l'Italie était changée; au lieu des princes, amis des arts et des lettres, qui avaient régné long-temps à Milan et à Naples, un Espagnol défiant et cruel n'y prêtait l'oreille qu'à des espions et à des délateurs. Les Gonzague de Mantoue se plongeaient dans les plaisirs et les vices, pour oublier le danger de leur situation. Alfonse II, à Modène et Ferrare, s'efforçait, par une pompe vaine, de recouvrer l'apparence d'une grandeur qu'il avait perdue. Au lieu de la république florentine, cette Athènes du moyen âge, cette patrie de tous les arts et de toutes les sciences; et au lieu des premiers Médicis, ces restaurateurs éclairés de la philosophie et de la littérature, on vit, dans le sei-

zième siècle, trois tyrans se succéder en Toscane. Le féroce et voluptueux Alexandre, Cosme Ier, fondateur de la seconde maison de Médicis, dont la profonde dissimulation et la cruauté égalèrent celles de Philippe II, son contemporain et son modèle; et François Ier, son fils, qui, par sa férocité soupçonneuse, porta le comble à l'oppression de ses Etats. Rome enfin qui, au commencement du siècle, avait eu, dans Léon X, un grand pontife, ami des lettres, et protecteur généreux des arts et de la poésie, devenue défiante par les progrès de la réformation, ne s'occupa plus qu'à écraser tout l'essor de l'esprit; et sous les pontificats de Paul IV, de Pie IV et de Pie V (1555-1572), qui s'étaient élevés par le crédit de l'inquisition, la persécution contre les lettres et les académies, recommença d'une manière régulière et systématique, pour ne plus s'arrêter.

Cependant, telle était l'activité de l'esprit, puissamment excitée dans le siècle précédent, tels étaient les germes de développement laissés d'un bout à l'autre de l'Italie par cette émulation universelle, que jamais aucun pays ne parut s'élever à un plus haut degré de gloire littéraire. Parmi des milliers d'hommes qui s'étaient consacrés aux lettres, l'Italie a produit à cette époque glorieuse, au moins trente poètes, que leurs contemporains égalaient aux plus

grands génies de l'antiquité, et dont on croyait que la célébrité durerait autant que le monde. Mais les noms mêmes de ces hommes illustres commencent à être oubliés; leurs ouvrages sont ensevelis dans les bibliothèques savantes; personne ne les lit, et moi-même qui veux en rendre compte, je suis loin de les connaître en entier.

Sans doute le nombre seul des égaux en mérite a été un obstacle à la durée de leur réputation. La renommée n'a point une forte mémoire; pour un long voyage elle se débarrasse de tout fardeau inutile; elle rejette en partant, elle rejette encore dans sa route ceux qu'on croyait lui avoir fait accepter, et elle n'arrive aux siècles à venir qu'avec le plus léger équipage. Ne pouvant choisir entre Bembo, Sadolet, Sanazzar, Bernard Accolti, et tant d'autres, elle s'est défaite d'eux tous; bien d'autres noms lui échapperont encore, et notre présomption est bien insensée, lorsque nous comparons les réputations momentanées de nos jours avec la gloire de ces grands génies qu'on voit briller à travers les siècles, comme les plus hautes cimes des Alpes s'élèvent plus on s'en éloigne, et dominent encore des plaines où l'on ne soupçonne pas même l'existence de leurs bases.

Mais ce qui a nui le plus à la gloire des grands hommes du seizième siècle, c'est le respect outré qu'ils professaient pour l'antiquité, l'érudi-

tion pédantesque qui étouffait en eux le génie; la manie d'écrire toujours d'après des modèles qui n'étaient point en rapport avec leurs mœurs, leur caractère, leurs opinions politiques et religieuses, enfin leurs efforts pour sortir de leur langue, et pour faire revivre celles dans lesquelles étaient écrits les seuls chefs-d'œuvre qu'ils admirassent. On a dit depuis long-temps que celui qui traduit toujours ne sera point traduit; celui qui imite toujours renonce également à tout espoir d'être imité. Cependant les généreux efforts que ces hommes si studieux firent pour les lettres, le souvenir de leur gloire passée, et la célébrité qui leur restent encore, méritent de notre part que nous cherchions à connaître sommairement ce qui a caractérisé les plus distingués d'entre eux.

Nous avons déjà parlé du Trissin, à l'occasion de son poëme épique de *l' Italia liberata*, et nous avons vu combien l'exécution de cet ouvrage, long-temps attendu, était demeurée au-dessous de la prévention universelle. On peut cependant échouer dans une épopée, et être encore un homme distingué; et Jean-Georges Trissin avait en effet en lui de quoi justifier cette célébrité qui, pendant tout un siècle, le mit au premier rang parmi les Italiens. Né à Vicence en 1478, d'une famille illustre, il fut élevé en même temps pour les lettres et pour les

affaires publiques; il vint à Rome dès l'âge de vingt-quatre ans, et il y vivait depuis longtemps, lorsque le pape Léon X, frappé de ses talens, l'envoya comme ambassadeur à l'empereur Maximilien. Sous le pontificat de Clément VII, il fut aussi chargé d'ambassades auprès de Charles-Quint et de la république de Venise; il fut décoré, par le premier, de la toison-d'or (1). Au milieu des affaires publiques, il cultivait avec ardeur la poésie et l'art du langage. Il était riche, et comme il avait un goût vif pour l'architecture, il employa Palladio à lui bâtir une maison de campagne du meilleur style à Criccoli. Des chagrins domestiques, et surtout un procès avec son fils, empoisonnèrent sa vieillesse. Il mourut en 1550, âgé de soixante-douze ans.

Le plus beau titre de gloire du Trissin est sa Sophonisbe, qu'on regarde comme la première tragédie régulière écrite depuis le renouvellement de l'art, et qu'on pourrait, à plus juste titre encore, regarder comme la dernière des tragédies de l'antiquité, tellement elle est calquée sur les tragédies grecques, et surtout sur celles d'Euripide. Il lui manque, il est vrai,

(1) Il semble que Charles-Quint lui permit seulement de joindre cette décoration à ses armes, sans l'inscrire dans le rôle des chevaliers.

le génie qui inspirait les créateurs du théâtre d'Athènes; il lui manque une noblesse plus soutenue dans le caractère des personnages principaux. Mais à une imitation scrupuleuse de l'antique, le Trissin a su joindre ici une vraie sensibilité, et il réussit à faire répandre des larmes.

Sophonisbe, fille d'Asdrubal et épouse de Siphax, roi des Numides, après avoir été promise à son rival Massinissa, apprend, dans Cirtha où elle est enfermée, la défaite et la captivité de son mari. Bientôt après, Massinissa entre lui-même dans la ville, à la tête de son armée; il trouve la reine entourée d'un chœur de femmes de Cirtha; Sophonisbe, secondée par le chœur, supplie Massinissa de lui épargner l'opprobre d'être captive des Romains. Massinissa, après avoir laissé voir à quel point il est dépendant d'eux, à quel point cette grâce est difficile, donne cependant à la reine sa parole de ne la livrer jamais vivante. Mais bientôt, en même temps que son ancien amour se réveille, il voit s'accroître la difficulté de soustraire Sophonisbe aux Romains qui entrent en force dans la ville, et un messager vient de sa part annoncer à Lélius qu'il l'a épousée, pour qu'elle cessât d'être considérée comme ennemie. Lélius reproche vivement à Massinissa ce mariage qui le rendra l'allié des plus grands ennemis de Rome; d'autre part,

Siphax, prisonnier, accuse Sophonisbe de sa disgrâce, et se réjouit de voir que son ennemi l'a épousée, parce qu'elle ne manquera pas de l'entraîner dans l'abîme où lui-même a été précipité par elle. Massinissa résiste avec fermeté à Lélius et à Caton, qui lui redemandent, dans son épouse, l'esclave de Rome; mais quand Scipion le presse à son tour, employant alternativement l'autorité, la persuasion et la tendresse, Massinissa ne sait plus se défendre, il cède, et ne demande plus, pour unique grâce, que de maintenir à Sophonisbe sa promesse de ne point la livrer vivante aux Romains. Il lui envoie par un messager un vase d'argent plein de poison, et lui fait dire que, puisqu'il n'a pu observer la première de ses deux promesses, il lui garde au moins la seconde, et l'avertit, si le besoin devient pressant, de se conduire comme il convient à son noble sang. Sophonisbe, en effet, après avoir sacrifié à Proserpine, prend le poison, et revient mourir sur le théâtre, entre les bras de sa sœur, et des femmes de Cirtha qui composent le chœur. Massinissa, qui n'avait point renoncé à l'espoir de la sauver, et qui comptait la faire enlever de nuit pour la transporter à Carthage, revient trop tard pour exécuter son projet; mais il met du moins en sûreté son fils et sa sœur. La pièce n'est point divisée en actes et en scènes, parce que cette

division n'existait pas dans les pièces grecques, et n'y a été apportée qu'après coup; mais le chœur, qui occupe constamment le théâtre et qui se mêle au dialogue, chante, quand il demeure seul, des odes ou morceaux lyriques, qui partagent l'action par autant de repos.

Sans doute il serait facile de multiplier les critiques sur cette pièce écrite dans l'enfance de l'art et l'ignorance du théâtre. Je ne parlerai ni de l'exposition dans laquelle Sophonisbe raconte à sa sœur l'histoire de Carthage, depuis Didon jusqu'à la seconde guerre punique; ni de l'invraisemblance d'un chœur de femmes qui occupe toujours le théâtre, et qui ne fuit point devant les soldats ennemis au moment où ils entrent en vainqueurs dans la ville; ni du manque absolu d'intérêt dans les caractères de Siphax, de Lélius, de Caton, de Scipion même; ni de la faiblesse de Sophonisbe qui, le jour où son mari est fait prisonnier, épouse son ennemi; ni enfin du rôle méprisable que joue Massinissa : tout le monde pourra aisément relever ces défauts, et il n'est pas à craindre qu'on les imite; mais il est fâcheux qu'on n'ait pas mieux profité des exemples grecs que le Trissin donnait sur la scène moderne.

Son chœur, avant tout, est absolument dans l'esprit et le caractère antiques. Chez les anciens, l'existence entière était publique; les héros vi-

vaient au milieu de leurs concitoyens, les princesses au milieu de leurs femmes. Les chœurs, confidens et consolateurs des malheureux, nous transportent dans les anciens temps et les anciennes mœurs. Nous ne pouvons, nous ne devons point les introduire dans des pièces dont le sujet est moderne; mais en les excluant de celles que nous puisons dans l'histoire et la mythologie ancienne pour leur substituer des confidens, nous donnons aux Grecs les habitudes et le langage de notre siècle et de nos cours.

La poésie du Trissin est également digne d'éloge : il avait vu les Grecs, dans leurs chefs-d'œuvre, vouloir que la tragédie fût autre chose que des conversations nobles, et prodiguer la richesse des mètres variés que leur fournissait leur belle langue aux situations diverses où ils mettaient leurs personnages; tantôt se renfermer dans des ïambes, qui donnaient seulement un peu plus de nombre à l'éloquence; tantôt s'élever aux strophes lyriques les plus harmonieuses : il les avait vus aussi, proportionner l'essor qu'ils donnaient à leur imagination, au mètre qu'ils employaient; parler tour à tour en orateurs ou en poètes, et s'élever, dans les strophes lyriques, jusqu'aux images les plus hardies. Le Trissin seul, parmi leurs imitateurs modernes, a conservé cette variété. Le langage habituel

de ses héros est en vers *sciolti* (non rimés); mais selon les passions qu'il veut exprimer, il s'élève aux formes les plus variées de l'ode ou de la *canzone;* et par ce langage plus poétique, il fait éprouver que le plaisir du théâtre n'est pas tout entier dans l'imitation de la nature, mais aussi dans le beau idéal, dans l'univers poétique qu'il y substitue.

Enfin le Trissin, comme les Grecs, n'a point traité une intrigue de boudoir, mais une grande révolution d'État; la chute d'un ancien royaume et les malheurs publics d'une héroïne, qui, à l'orgueil du trône, joignait les sentimens et les vertus d'une citoyenne de Carthage. Il a mis cette action sous les yeux, beaucoup plus que ceux qui sont venus après lui. Il y a, il est vrai, plusieurs récits faits par des messagers, et tous sont trop longs; mais on voit Sophonisbe attendre et recevoir la nouvelle de la défaite de Siphax et de la ruine de son royaume; on la voit rencontrer Massinissa, le supplier, et obtenir sa promesse; on voit les prisonniers numides conduits au préteur romain; on voit Massinissa résister à Lélius et à Caton, et céder à Scipion; enfin on voit Sophonisbe mourir sur le théâtre : c'est de cette scène que je rapporterai un fragment, pour montrer le talent d'émouvoir du Trissin.

Sophonisbe, amenée sur le théâtre, après

avoir pris le poison, se recommande au souvenir des femmes de Cirtha, et elle prie Dieu que sa mort puisse contribuer à leur repos; elle dit adieu à la lumière chérie du soleil et à l'aspect riant de la terre; enfin elle se retourne vers sa sœur Herminie, qui veut la suivre et mourir avec elle; elle lui confie son fils, à peine âgé de deux ans, et elle obtient d'Herminie la promesse qu'elle vivra pour lui.

« Soph. C'est un soulagement pour moi que » tu veuilles me complaire, désormais je mour» rai contente; mais, ma sœur, auparavant » reçois mon fils de ma main.

» Herm. Don précieux d'une main chérie!

» Soph. C'est toi désormais qui seras sa mère » à ma place.

» Herm. Je le serai, puisqu'hélas il doit vous » perdre!

» Soph. O mon fils! mon fils! c'est quand ma » vie t'était le plus nécessaire que je te quitte!

» Herm. Ah! comment supporter une si » vive douleur!

» Soph. Le temps adoucit enfin toutes les » douleurs.

» Herm. Non, non, permettez que je vous » suive.

» Soph. Il suffit; ah! il suffit de ma mort.

» Herm. Fortune cruelle, quel bien tu me » ravis!

» SOPH. O ma mère ! comme vous êtes loin » de moi ! si du moins en mourant j'avais pu » une seule fois vous revoir et vous embrasser !

» HERM. Elle est heureuse de n'avoir point » ce spectacle sous les yeux : un malheur qu'on » raconte n'a plus toute son âpreté.

» SOPH. O père chéri ! ô mes tendres frères ! » combien il y a de temps que je ne vous ai » vus, et jamais plus je ne dois vous revoir : » que Dieu soigne votre bonheur !

» HERM. Quel trésor ! ah ! quel trésor ils » vont perdre aujourd'hui !

» SOPH. Herminie, toi seule à présent me » sers ici de père, de mère, de frère et de sœur.

» HERM. Ah ! si je pouvais suppléer à un » seul des absens !

» SOPH. Je le sens, mes forces m'abandon- » nent peu à peu, cependant je me soutiens » encore.

» HERM. Que ce passage est rude pour moi !

» SOPH. Mais qui vois-je là-bas ? qui sont ces » inconnus ?

» HERM. Malheureuse que je suis, que voyez- » vous donc ?

» SOPH. Ne le voyez-vous pas celui-là qui » m'entraîne ? Que fais-tu ? où m'emmènes-tu ? » Ah ! je ne le sais que trop ; laisse-moi cepen- » dant, je te suivrai.

» HERM. O douleur ! ô extrême douleur !

» Soph. Pourquoi pleurez-vous? Ne savez-» vous donc pas que tout ce qui est né est des-» tiné à mourir?

» *Le chœur*. Mais cette mort vient avant le » temps; vous n'aviez pas encore atteint votre » vingtième année.

» Soph. Le bien ne vient jamais trop tôt.

» Herm. Bien cruel, que notre destruction!

» Soph. Approchez-vous de moi; je voudrais » m'appuyer, je me sens défaillir, et déjà une » nuit ténébreuse se répand sur mes yeux.

» Herm. Que mon sein vous serve d'appui.

» Soph. O mon fils! tu n'auras plus de mère: » elle s'en va, mais que Dieu te protège.

» Herm. O discours douloureux! ne nous » laissez, ah! ne nous laissez pas encore.

» Soph. Je n'en suis plus maîtresse, je me » sens en chemin.

» Herm. Soulevez votre visage pour rece-» voir ses baisers,

» *Le chœur*. Regardez-le un peu.

» Soph. Hélas! je ne puis plus.

» *Le chœur*. Que Dieu vous reçoive dans sa » paix!

» Soph. Je m'y rends : adieu (1) ».

---

(1) Sof. Molto mi piace che tu sia disposta
Di compiacermi, or morirò contenta;
Ma tu, sorella mia, primieramente
Prendi 'l mio figliolin da la mia mano.



Le Trissin composa aussi une comédie dans le genre antique, avec tous les personnages des

---

Erm. O da che cara man, che caro dono!
Sof. Ora in vece di me gli sarai madre.
Erm. Così farò, poiche di voi fia privo.
Sof. O figlio, figlio, quando più bisogno
Hai de la vita mia, da te mi parto.
Erm. Oimè, come farò fra tanta doglia?
Sof. Il tempo suol far lieve ogni dolore.
Erm. Deh lasciatemi ancor venir con voi.
Sof. Basta, ben basta de la morte mia.
Erm. O fortuna crudel, di che mi spogli!
Sof. O madre mia, quanto lontana siete!
Almen potuto avessi una sol volta
Vedervi ed abbracciar ne la mia morte.
Erm. Felice lei, felice, che non vede
Questo caso crudel; ch' assai men grave
Ci pare il mal che solamente s'ode.
Sof. O caro padre, o dolci mei fratelli!
Quant' è ch'io non vi viddi, ne più mai
V'aggio a vedere! Iddio vi faccia lieti.
Erm. O quanto, quanto ben perderann' ora!
Sof. Erminia mia, tu sola a questo tempo
Mi sei padre, fratel, sorella, e madre.
Erm. Lassa, valessi pur per un di loro.
Sof. Or sento ben che la virtù mi manca
A poco a poco, e tuttavia cammino.
Erm. Quanto amaro è per me questo viaggio!
Sof. Che veggio qui? Che nuova gente è questa
Erm. Oimè infelice? Che vedete voi?
Sof. Non vedete voi questo che mi tira?
Che fai? dove mi meni? Io so ben dove;
Lasciami pur, ch'io me ne vengo teco.
Erm. O che pietate, o che dolore estremo!
Sof. A che piangete? Non sapete ancora
Che cio che nasce, a morte si destina?
Coro. Aimè che questa è pur troppo per tempo.
Ch'ancor non siete nel vigesim' anno.

pièces de Térence, et même des chœurs, que les anciens, en corrigeant leur théâtre, avaient exclus de la comédie ; elle est intitulée *i Simillimi ;* ce sont les éternels deux Jumeaux qu'on voit reparaître sur tous les théâtres. Il laissa encore beaucoup de sonnets et de *canzoni* faits à l'imitation de Pétrarque, mais peu dignes d'exciter notre curiosité.

Un ami du Trissin, Giovanni Ruccellaï, travailla avec non moins de zèle et souvent plus de goût, à rendre la poésie moderne entièrement classique, et à introduire, dans tous les genres, la pure imitation des anciens. Né à Florence en 1475, et allié de la maison de Médicis, il fut employé dans les affaires d'État, et, après l'exaltation de Léon X au pontificat, il entra

---

Sof. Il ben, esser non può troppo per tempo.
Erm. Che duro ben è quel che ci distrugge!
Sof. Accostatevi a me, voglio appoggiarmi,
Ch'io mi sento mancare; e gia la notte
Tenebrosa ne vien ne gli occhi miei.
Erm. Appoggiatevi pur sopra 'l mio petto.
Sof. O figlio mio, tu non arai piu madre :
Ella gia se ne va ; statti con Dio.
Erm. Oimè, che cosa dolorosa ascolto !
Non ci lasciate ancor, non ci lasciate !
Sof. I non posso far altro, e sono in via :
Erm. Alzate il viso a questo che vi bascia.
Coro. Riguardatelo un poco.
Sof. Aimè non posso.
Coro. Dio vi raccolga in pace.
Sof. Io vado. Addio.

dans les ordres, sans pouvoir obtenir cependant de lui, ni de Clément VII, le chapeau de cardinal, auquel il prétendait. Il mourut en 1525, au château Saint-Ange, dont il était gouverneur.

Son meilleur ouvrage est un poëme didactique sur les abeilles, de quinze cents vers environ, qui reçoit un intérêt particulier de l'affection réelle que Ruccellaï paraît avoir pour elles. Il y a quelque chose de si vrai dans son respect pour leur pureté virginale, dans son admiration pour la régularité de leur gouvernement, qu'il intéresse à elles, et que toutes ses descriptions en ont plus de vie et de vérité (1). Il em-

(1) C'est un joli morceau dans Ruccellaï, que sa description des guerres civiles des abeilles : il finit en enseignant le moyen de suspendre leurs hostilités.

Non indugiar, piglia un frondoso ramo,
E prestamente sopra quelle spargi
Minutissima pioggia, ove si truovi
Il mele infuso, o 'l dolce umor de l'uva;
Che fatto questo subito vedrai
Non sol quetarsi il cieco ardor de l'ira,
Ma insieme unirsi allegre ambe le parti,
E l'una abbracciar l'altra, e con le labbra
Leccarsi l'ale, i piè, le braccia, il petto,
Ove il dolce sapor sentono sparso,
E tutte inebbriarsi di dolcezza.
Come quando nei Suizzeri si muove
Sedizione, e che si grida a l'arme;
Se qualche uom grave allor si leva in piede
E comincia a parlar con dolce lingua,
Mitiga i petti barbari e feroci.

ploie des vers blancs, mais qui ont beaucoup d'harmonie et de grâce. Les abeilles elles-mêmes, qui, dit-on, redoutent le voisinage des échos, lui ont interdit l'usage de la rime. Il dit au commencement de son poëme (1) :

« Comme j'étais prêt à chanter vos dons par » des rimes sonores, ô chastes vierges ! char- » mans petits anges des rives herbeuses ! sur- » pris par le sommeil aux premiers rayons de » l'aube, je crus voir un chœur de votre na- » tion, et cette même langue qui recueille le » miel, en se déliant, exprima clairement ces » paroles : O esprit bienveillant pour nous !.... » évite les rimes et les consonnances retentis-

---

E intanto fa portare ondanti vasi
Pieni di dolci ed odorati vini;
Allora ognun le labbra e 'l mento immerge
Ne le spumanti tazze, ognun con riso
S'abbraccia e bacia, e fanno e pace e tregua,
Inebbriati da l'umor de l'uva
Che fa obbliar tutti i passati oltraggi.

(1) Mentr'era per cantar i vostri doni
Con alte rime, o Verginette caste,
Vaghe augellette dell'erbose rive;
Preso dal sonno in sul spuntar dell'alba,
M'apparve un coro della vostra gente;
E dalla lingua onde s'accoglie il mele
Sciolsono in chiare voci este parole:
O spirito amico.... ....
Fuggi le rime, e l rimbombar sonoro;
Tu sai pur che l'immagin de la voce
Che risponde dai sassi ove Eco alberga
Sempre nemica fu del nostro Regno.

» santes; tu sais que l'image de la voix qui ré-
» pond des rochers où Echo demeure, fut tou-
» jours ennemie de notre Etat ».

C'est comme poète tragique que Rucellaï s'est surtout efforcé de marcher sur les traces de son ami Trissino; mais il me semble, sous ce rapport, être resté fort au dessous de lui. Il nous reste deux pièces de Rucellaï, écrites de même en vers libres, avec des chœurs, et aussi semblables aux pièces grecques dans leur distribution, qu'un érudit italien avait su le faire à l'époque où l'étude de l'antiquité était la première des sciences. L'une des deux est intitulée Rosmonde, et l'autre, Oreste. Rosmonde, la femme d'Alboin, premier roi des Lombards, qui, pour venger son père, fait périr son mari, était un sujet nouveau pour le théâtre; Rucellaï avait altéré l'histoire assez heureusement pour rapprocher des événemens qu'un long espace de temps avait réellement séparés, pour lier plus intimément les effets aux causes, et pour établir des rapports antérieurs entre les personnages qu'il mettait en scène. Mais sa Rosmonde n'est que l'esquisse d'une tragédie; la situation est indiquée sans développemens; les passions n'ont pas le temps de naître, et moins encore de se montrer, de se communiquer aux spectateurs; des conversations, de longs discours tiennent la place qui devrait toujours être réservée

à l'action, et l'atrocité des caractères et des événemens, qui sont racontés plutôt que montrés, empêche toute sympathie. L'autre tragédie de Ruccellaï est imitée d'Euripide, et intitulée Oreste, quoique le sujet soit celui qu'on connaît sous le nom d'Iphigénie en Tauride. Mais les secours du poète grec n'ont point soutenu Ruccellaï; sa pièce manque presque constamment d'intérêt, de vraisemblance, et surtout de mouvement. Les dramaturges italiens du seizième siècle semblent s'être étudiés à copier les défauts plutôt que les beautés des Grecs. S'il y a eu sur les théâtres d'Athènes quelque exposition mal adroite, quelque récit d'une longueur assommante, c'est celui-là qu'ils prennent pour modèle : on dirait qu'ils ont fait la gageure de faire siffler Euripide ou Sophocle, et qu'ils vous attendent à la fin de la pièce pour vous dire, *ce qui vous a ennuyé est antique*. Euripide avait le défaut de multiplier les moralités et les dissertations philosophiques; mais chacune de ses maximes est comme le texte d'une glose de Ruccellaï. Les chœurs, que le poète ancien destinait à généraliser les idées et les sentimens que l'action avait excités, deviennent chez son imitateur italien le dépôt de cette triviale philosophie à laquelle la pensée ne reste pas moins étrangère que la poésie; la reconnaissance d'Oreste et d'Iphigénie est retardée et embarras-

sée au point de faire perdre toute patience; aucun caractère n'est complet, aucune situation n'est ménagée de manière à la rendre touchante, et la catastrophe, la fuite d'Iphigénie et des Grecs, n'a pas seulement le défaut de n'être ni préparée ni méditée d'avance, elle fait encore rire, au lieu d'émouvoir, parce que Thoas, épouvanté par les prédictions de la prophétesse, et enfermé sous clef avec toute sa garde, se laisse duper en tuteur de comédie.

Le théâtre antique italien est composé d'un assez grand nombre de pièces; mais la pédanterie qui lui donna naissance, le priva, dès son berceau, de toute originalité et de toute profondeur de sentimens. L'action, la représentation, que le poète ne doit pas négliger un instant dans l'art dramatique, y sont constamment perdues de vue, et la philosophie ou l'érudition sont mises à la place du mouvement essentiel à la scène. Alamanni, dans son Antigone, a plus de vérité et de sensibilité que Ruccellaï dans son Oreste; mais aussi il a traduit plutôt qu'imité Sophocle. Sperone Speroni des Alvarotti écrivit une tragédie sur Canace, fille d'Eole, que son père punit cruellement d'un amour incestueux; mais c'est à peine l'esquisse d'une tragédie, c'est une conversation pastorale sur des événemens terribles. Il y a peut-être un peu plus de talent dramatique dans l'Œdipe de Jean-André de

l'Anguillara, dans la Jocaste et la Marianne de Ludovico Dolce, surtout dans l'Orbecche de Jean-Baptiste Giraldi Cintio de Ferrare. Cette dernière pièce, qui fut représentée dans la maison de l'auteur à Ferrare, en 1541, éveille et soutient la curiosité; dans quelques scènes, elle remplit même l'âme du spectateur d'effroi, d'horreur et de pitié. Mais Giraldi composait ses tragédies sur des romans de son invention, qui n'avaient ni vérité ni vraisemblance : autant celui d'Orbecche est atroce, autant celui d'Arrenopia est absurde; et toujours des dissertations d'une froideur mortelle, des conversations lorsqu'il faudrait agir, des chœurs prétendus lyriques, qui ne sont que des idées communes mises en rimes, font languir l'intérêt aussitôt qu'il est né.

L'infériorité des Italiens aux Epagnols, dans l'invention dramatique, est frappante, surtout à l'époque de leur plus grande gloire littéraire. Ces prétendus restaurateurs du théâtre ont observé, il est vrai, toutes les règles d'Aristote dès le seizième siècle, et se sont conformés à la poétique classique avant même que sa législation fût proclamée. Mais qu'importe, si la vie leur manque. On ne vient point à bout de lire leurs tragédies sans une fatigue inexprimable; c'est un poids qu'on ne peut réussir à soulever, et l'on ne comprend pas la patience des specta-

teurs condamnés à entendre ces longues tirades, ces conversations languissantes, mises à la place d'une action qu'on dérobait à leurs yeux. Tandis que les comédies espagnoles, monstrueuses dans leur contexture, désordonnées dans leur exécution, captivent cependant toujours l'attention, la curiosité, l'intérêt. On n'en suspend qu'à regret la lecture, et néanmoins c'est pour la scène qu'elles sont faites, c'est là que la vie dramatique ne permet plus au spectateur de rester étranger aux événemens, ou de se distraire.

Les noms mêmes des ouvrages dramatiques de l'Italie, au seizième siècle, sont à peine restés dans la mémoire des littérateurs; mais la postérité semble avoir respecté davantage le souvenir des poètes lyriques et bucoliques; plusieurs ont conservé une grande célébrité après même qu'on a cessé de lire leurs ouvrages: tel est entre autres Jacques Sanazzar, né à Naples le 28 juillet 1458, mort dans la même ville à la fin de 1530, et dont le tombeau, tout proche de celui de Virgile, profite presque de sa célébrité. Il appartenait à une famille distinguée; mais il n'en hérita point de fortune, et il dut toute celle dont il jouit, à la faveur des rois de Naples. Il s'était de bonne heure fait remarquer par son talent pour les lettres grecques et latines; mais son amour pour une dame Car-

mosina Bonifacia, dont l'histoire est du reste absolument inconnue, l'engagea à écrire en italien : il la célébra dans son Arcadie et dans ses sonnets; et lorsque la mort la lui enleva, il renonça aux muses italiennes pour n'écrire plus qu'en latin : dès lors il s'adonna à des pratiques religieuses qui, auparavant, tenaient moins de place dans sa vie. Les rois de Naples de la maison d'Aragon, Ferdinand I[er], Alfonse II, et Frédéric, le comblèrent de leurs bienfaits; le dernier lui donna la charmante *villa Mergolina*, où Sanazzar se plaisait à réaliser son Arcadie et ses rêves champêtres. Mais les guerres des Français et des Espagnols dans le royaume de Naples, en ruinant ses bienfaiteurs, l'atteignirent aussi; fidèle à la maison d'Aragon, il vendit presque tout son bien pour en remettre le prix à Frédéric, lorsque ce roi détrôné fut envoyé en ôtage en France. Sanazzar l'y suivit; il partagea son exil de 1501 à 1505; il lui ferma les yeux, et il exprima son attachement pour lui, et ses regrets, avec une chaleur de patriotisme et un courage qui font honneur à son caractère. Plus tard, la Mergolina où il était revenu, fut pillée et dévastée par l'armée du prince d'Orange, au service de Charles-Quint. Il passa les dernières années de sa vie dans un village de la Somma, une des cimes du Vésuve. Une marquise Cassandra, à qui il s'était attaché, y de-

meurait aussi, mais à un mille de distance, et Sanazzar, septuagénaire, ne passait pas un jour sans aller la voir. Il mourut à la fin de l'année 1530, âgé de soixante-douze ans.

L'Arcadie de Sanazzar, à laquelle sa réputation est surtout attachée, fut commencée par lui dans sa première jeunesse, et publiée en 1504, lorsqu'il avait déjà quarante-six ans. Une espèce de roman pastoral en prose et sans action, sert à lier ensemble douze scènes romantiques et pastorales, et douze églogues entre des bergers en Arcadie. Chaque partie commence par un petit récit en prose élégante, et se termine par une églogue en vers. Dans la septième, Sanazzar paraît lui-même en Arcadie sous son nom; il raconte les premiers exploits de sa famille, les honneurs dont elle a joui à Naples, et comment l'amour l'a contraint à s'en exiler. Ainsi, l'Arcadie païenne n'est pour Sanazzar que le monde poétique dans son propre siècle. Il en ressort à la douzième églogue comme d'un songe. On peut critiquer cette invention, mais l'exécution est gracieuse. Sanazzar, animé par un sentiment tendre et passionné, trouvait dans son âme cette rêverie enthousiaste qui est propre à la poésie pastorale; les sentimens, comme dans toutes les idylles, sont quelquefois maniérés et prétentieux, quelquefois aussi pleins de vérité et de chaleur; les pensées, les images,

le langage sont toujours poétiques ; seulement il a trop souvent introduit dans le toscan des mots latins qui n'y étaient pas encore naturalisés. Les vers par lesquels chaque églogue est terminée, sont ordinairement sous la forme lyrique des *canzoni*. La cinquième, sur le tombeau d'un jeune berger, peut servir à comparer la mélancolie italienne, qui est toute dans l'imagination, avec celle du Nord, où le cœur a plus de part (1).

---

(1) En voici les trois premières strophes.

Ergasto sovra la Sepultura.

Alma beata e bella
Che, da legami sciolta,
Nuda salisti ne superni chiostri,
Ove con la tua stella
Ti godi insieme accolta;
E lieta ivi, schernendo i pensier nostri,
Quasi un bel sol ti mostri
Trà li più chiari spirti;
E co i vestigi santi
Calchi le stelle erranti;
E trà pure fontane, e sacri mirti
Pasci celesti greggi,
E i tuoi cari pastori indi correggi.

Altri monti altri piani
Altri boschetti e rivi
Vedi nel cielo e più novelli fiori;
Altri Fauni e Silvani
Per luoghi dolci estivi,
Seguir le Ninfe in più felici amori;
Tal fra soavi odori,
Dolce cantando all' ombra
Trà Dafni e Melibeo

L'Arcadie a eu plus de soixante éditions; aujourd'hui bien peu de gens la lisent; rien n'est plus contraire au goût de notre siècle que la douceur si souvent fade des pastorales. Sanazzar, outre des poésies latines très-distinguées, qu'il publia sous son nom académique d'Actius Syncerus, écrivit beaucoup de sonnets et de *canzoni*. Pour présenter, à ceux qui n'entendent pas l'italien, un échantillon des pensées et de l'imagination d'un poète célèbre, dont le nom est souvent répété, et dont les œuvres sont peu connues, je traduirai un seul sonnet de lui, qu'il semble mettre dans la bouche de la maîtresse qu'il avait si tendrement aimée, et qu'il

---

Siede il nostro Androgeo,
E di rara dolcezza il cielo ingombra;
Temprando gli elementi
Col suon de nuovi inusitati accenti.

Quale la vite all'olmo
Ed agli armenti il toro,
E l'ondeggianti biade a lieti campi;
Tale la gloria e 'l colmo
Fostù del nostro coro;
Ahi cruda morte! e chi fia che ne scampi,
Se con tue fiamme avvampi
Le più elevate cime?
Chi vedra mai nel mondo
Pastor tanto giocondo,
Che cantando fra noi si dolci rime
Sparga il bosco di fronde
E di bei rami induca ombra sù l'onde?

avait perdue (1). « J'ai vécu avec toi, ô mon » fidèle époux ! pendant de longues années, et » tu sais avec quel amour; la mort est venue » ensuite trancher le fil de ma vie; elle m'a » soustraite avec justice aux mondaines erreurs; » jouissant du bonheur dans les fêtes du ciel, » je te le jure, je ne sentis de douleur de » mourir que parce que je pensais à ta cruelle » destinée, et que je devais te laisser seul en » proie à tant de tourmens; mais, je l'espère, » la vertu que le ciel fait briller aujourd'hui » en toi, t'aidera à traverser ce ténébreux » abîme : cesse donc de pleurer, car je ne te » quitterai point; et à la fin des jours qui te » sont accordés, tu me verras revenir à toi,

---

(1) Sonetto LXX.

Vissa teco son io molti e molt' anni,
Con qnale amor, tu 'l sai, fido consorte;
Poi recise il mio fil la giusta morte,
E mi sottrasse alli mondani inganni.

Se lieta io goda ne i beati scanni,
Ti giuro che 'l morir non mi fu forte,
Se non pensando alla tua cruda sorte,
E che sol ti lasciava in tanti affanni.

Ma la virtù che 'n te dal ciel riluce,
Al passar questo abisso oscuro e cieco
Spero che ti sarà maestra e duce.

Non pianger più : ch'io sarò sempre teco;
E bella e viva al fin della tua luce
Venir vedrai me, e rimenarten meco.

» belle et pleine de vie, et t'emmener avec » moi ».

Une nouvelle espèce de poésie commença en Italie avec François Berni, et elle a gardé son nom. On appelle, chez les Italiens, *bernesque*, cette moquerie légère et élégante dont il a donné l'exemple, et qui se retrouve dans tous ses écrits. Cette gaîté avec laquelle il raconte des événemens sérieux qu'il rend comiques sans les rendre bas, n'est point confondue par ses compatriotes avec le burlesque dont elle se rapproche. C'est surtout dans le Roland l'amoureux, du comte Boiardo, refait par Berni d'un style plus gai et plus libre, qu'on trouve cet enjouement qui se concilie avec le goût poétique; ses autres ouvrages, avec plus de sel comique peut-être, passent trop souvent la mesure des convenances. François Berni était né vers 1490, à Lamporecchio, château entre Florence et Pistoia; on ne connaît guère de sa biographie que ce qu'il en a raconté lui-même, d'un ton goguenard, dans le chant LXVII de son Roland l'amoureux (dans d'autres éditions, l. III, c. VII). Il était d'une famille noble, mais pauvre; à dix-neuf ans, il vint à Rome, plein de confiance dans la protection du cardinal Dovizio de Bibbiena, qui ne lui fit jamais ni bien ni mal. Après la mort de ce prélat, se trouvant toujours dans la misère, il entra

comme secrétaire dans la daterie apostolique (1). Là, il eut en effet de quoi vivre; mais il y fut

(1) Ces strophes peuvent servir en même temps à faire connaître le caractère et la manière de Berni. Il suppose que le bon compagnon Florentin, sous l'image duquel il se représente lui-même, se trouve, parmi les chevaliers, dans le château du Rire, où Argant l'enchanteur veut retenir Roger.

Credeva il pover' uom di saper fare
Quello esercizio, e non ne sapea straccio;
Il padron non potè mai contentare,
E pur non uscì mai di quello impaccio;
Quanto peggio facea, più avea da fare;
Aveva sempre in seno e sotto il braccio,
Dietro e innanzi di lettere un fastello,
E scriveva, e stillavasi il cervello.

Quivi anche, o fusse la disgrazia, o 'l poco
Merito suo, non ebbe troppo bene:
Certi beneficioli aveva loco
Nel paesel, che gli eran brighe e pene:
Or la tempesta, or l'acqua, ed or il foco
Or il diavol l' entrate gli ritiene;
E certe magre pensioni aveva
Onde mai un quattrin non riscoteva.
....

Era forte collerico e sdegnoso,
Della lingua e del cor libero e sciolto;
Non era avaro, non ambizioso,
Era fedele ed amorevol molto:
Degli amici amator miracoloso,
Così anche chi in odio avea tolto
Odiava a guerra finita e mortale;
Ma più pronto er'a amar ch'a voler male.

accablé par une besogne qu'il ne parvint jamais à bien entendre; moins on était content de lui, et plus il avait à faire : il avait sous les bras, dans le sein, dans les poches, des paquets de lettres auxquelles il ne trouvait jamais le temps de répondre. Ses revenus étaient peu de chose, et quand il voulait les retirer, il se trouvait toujours que la tempête, ou l'eau, ou le feu, ou le diable en avaient emporté tout le plus

---

Di persona era grande, magro e schietto,
Lunghe e sottil le gambe forte aveva,
E 'l naso grande, e 'l viso largo, e stretto
Lo spazio che le ciglia divideva :
Concavo l'occhio avea azzurro e netto,
La barba folta, quasi il nascondeva
Se l'avesse portata, ma il padrone
Aveva con le barbe aspra questione.

Nessun di servitù giammai si dolse
Nè più ne fu nimico di costui,
E pure a consumarlo il diavol tolse,
Sempre il tenne fortuna in forza altrui :
Sempre che comandargli il padron volse,
Di non servirlo venne voglia a lui,
Voleva far da se, non comandato,
Com' un gli comandava era spacciato.

Cacce, musiche, feste, suoni e balli,
Giochi, nessuna sorte di piacere
Troppo il movea, piacevangli i cavalli
Assai, ma si pasceva del vedere,
Che modo non avea da comperalli;
Onde il suo sommo bene era in giacere
Nudo, lungo, disteso, e 'l suo diletto
Era non far mai nulla, e starsi in letto.

net. Sa gaîté, et les vers qu'il récitait, et ses contes, le faisaient bien accueillir de la société; mais quelque goût qu'il eût pour la liberté, il demeura toujours dans la dépendance. Il s'était fait des ennemis par ses satires ; le plus acharné de tous était le trop fameux Pierre Arétin, qu'il n'épargna pas à son tour. Cet homme, qui assure que son plus grand plaisir était de rester au lit, et de ne rien faire, eut, si l'on en croit le bruit public, une mort plus tragique, que son enjouement et son genre de vie ne devaient le faire attendre. Ami du cardinal Hippolyte et du duc Alexandre de Médicis, qui étaient cousins-germains, il fut sollicité par l'un de ces princes d'empoisonner l'autre; et comme il refusa de se souiller de ce crime, il périt lui-même peu de jours après, en 1536, par le poison. La même année, le cardinal Hippolyte fut en effet empoisonné par son cousin.

Berni avait beaucoup étudié les anciens, et il faisait lui-même des vers latins avec élégance; il avait par-là purifié son goût, et il s'était accoutumé à la correction. Ses plaisanteries ont tant de naturel et de vérité comique, qu'elles font concevoir l'enthousiasme avec lequel tout un parti le donne encore aujourd'hui pour modèle; mais entre ses mains tout devenait folie; sa satire était presque toujours personnelle, et lorsqu'il voulait faire rire, aucun respect pour

les mœurs ou la décence ne le retenait. Son Roland l'amoureux est compté, par les Italiens, parmi leurs classiques. Plus encore que l'Arioste, Berni a cru ne pouvoir considérer la chevalerie qu'en moquerie; il n'a point travesti l'ouvrage de Boiardo : c'est bien le même roman raconté de bonne foi, mais par un homme qui ne peut se tenir de rire des choses absurdes qu'il nous rapporte. La versification est soignée, l'esprit est semé à pleines mains; la gaîté est plus folâtre que dans l'Arioste; mais pour l'imagination, le coloris, la richesse, tout ce qui fait la poésie, les deux livres ne peuvent être comparés.

Les autres ouvrages de Berni sont des sonnets satiriques, et des *capitoli* en rime tierce, parmi lesquels on distingue l'Eloge de la Peste, et celui d'Aristote; ils ont été prohibés avec assez de raison.

Peu d'hommes ont été plus admirés dans le seizième siècle, peu d'hommes ont mieux joui de leur gloire que Pierre Bembo, né à Venise, d'une famille illustre, le 20 mai 1470. L'ami de tous les savans, de tous les grands poètes de son temps, il fut l'amant de la fameuse Lucrèce Borgia, fille d'Alexandre VI, et femme d'Alfonse Ier, duc de Ferrare; le favori des papes Léon X et Clément VII, qui le comblèrent d'honneurs, de pensions, de bénéfices; l'histo-

riographe en titre, dès 1529, de la république de Venise; enfin Paul III le fit cardinal en 1539. Les richesses, les honneurs, les commissions les plus glorieuses venaient le chercher, et semblaient l'arracher malgré lui à la vie épicurienne et aux amours, auxquels l'habit ecclésiastique ne l'avait point fait renoncer. Il mourut enfin d'un accident de cheval, le 18 janvier 1547, dans sa soixante-dix-septième année, emportant l'admiration de son siècle, qui le mettait au premier rang parmi les auteurs classiques. Cette grande gloire n'a cessé dès lors de décroître. Bembo, qui avait fait l'étude la plus approfondie des deux langues latine et toscane, et qui écrivait l'une et l'autre avec la plus élégante pureté, fut trop exclusivement occupé des mots toute sa vie, pour que sa renommée se conservât dans son brillant, depuis que le latin ne fut plus cultivé avec la même ardeur, et que l'usage eut introduit quelques changemens dans le toscan. Le style de Bembo, qui faisait l'admiration de son siècle, paraît aujourd'hui toujours affecté, toujours péniblement travaillé; on y sent l'imitation à chaque ligne, et jamais le mouvement intérieur. La profondeur de pensée, la vivacité d'imagination ne le distinguent point. Il a voulu se mettre à côté de Cicéron en latin, à côté de Pétrarque et de Boccace dans la poésie et la prose italiennes; mais quelle que soit sa ressem-

blance, un instinct naturel fera toujours distinguer l'original des copies, et les volumineux écrits de Bembo trouvent peu de lecteurs. Son Histoire de Venise en douze livres, ses Lettres, et ses Entretiens sur la Langue italienne, sont les meilleurs de ses ouvrages en prose; son *Canzoniere* soutient la comparaison avec celui de Pétrarque; ses Entretiens sur l'Amour, qu'il a intitulés *Asolani*, et qu'il a entremêlés de vers, sont rapprochés du style de Boccace dans ses romans. La grande pureté de goût à laquelle il prétendait, et que son siècle reconnut en lui, ne l'a pas toujours tenu en garde contre les *concetti* et l'affectation (1). Quelquefois cependant on trouve en lui non-seulement de l'ima-

(1) Par exemple, dans ces vers de Perottino, au Liv. I des *Asolani*, pag. 12.

Quand'io penso al martire
  Amor, che tu mi dai gravoso e forte,
  Corro per girne a morte,
  Cosi sperando i miei danni finire.

Ma poi ch'io giungo al passo
  Ch'è porto in questo mar d'ogni tormento,
  Tanto piacer ne sento
  Che l'alma si rinforza ed io non passo.

Cosi il viver m'ancide,
  Cosi la morte mi ritorna in vita;
  O miseria infinita
  Che l'uno apporta e l'altro non recide.

gination, mais de la sensibilité (1). Ses poésies latines sont estimées; il maniait les langues avec assez de facilité pour avoir aussi essayé d'écrire des vers castillans (2).

Dans une autre *canzone*, il se plaint des deux tourmens opposés, des flammes d'amour qui le brûlent, et des pleurs qui le noyent; et il finit ainsi :

Chi vidde mai tal sorte
Tenersi in vita un nom con doppia morte.

(1) Cette strophe d'une *canzone* de Bembo, *Asolani*, Lib. 1, p. 21, me paraît avoir ce double mérite :

Qualor due fiere, in solitaria piaggia,
Girsen pascendo semplicette e snelle
Per l'erba verde scorgo di lontano,
Piangendo lor comincio, o lieta e saggia
Vita d'amanti, a voi nemiche stelle
Non fan vostro sperar fallace e vano.
Un bosco, un monte, un piano,
Un piacer, un desio, sempre vi tene;
Io de la donna mia quanto son lunge?
Deh! se pietà vi punge,
Date udienza inseme a le mie pene.
E 'ntanto mi riscuoto, e veggio espresso
Che per cercar altrui, perdo me stesso.

(2) A cette époque, l'exemple des Italiens produisait une révolution dans la poésie espagnole; mais Bembo, dans ses vers castillans, qui sont assez nombreux, adopta l'ancien rithme national; témoin ce *Villancico :*

O muerte que sueles ser
De todos mal recebida,

Le même siècle donna le nom d'*Unique* à Bernard Accolti, l'Arétin, né avant 1466, et qui mourut après 1534. Dès que le bruit se répandait qu'il réciterait des vers, on fermait les boutiques, on accourait en foule pour l'entendre; il était entouré de prélats de la première distinction, un corps de troupes suisses l'accompagnait, et tout l'auditoire était éclairé par des flambeaux. Mais, comme l'a remarqué Roscoe, il n'a manqué qu'une chose pour que la gloire de ce poète fût complète, c'est que ses ouvrages eussent péri avec lui; leur style est dur et pénible, les images forcées, et le goût gâté par la prétention. On a de lui une comédie, *la Virginia*, en octaves et en rimes tierces, des poésies lyriques, et des *strambotti* ou épigrammes.

Ce n'est point à côté de ces flambeaux éteints qu'il aurait fallu placer l'illustre secrétaire de la république florentine, le grand Nicolas Macchiavel, dont le nom ne courra jamais risque d'être enseveli dans l'oubli. La célébrité lui est

---

Agora puedes volver
Mil angustias en plazer
Con tu penosa venida.
Y puesto que tu herida
A sutil muerte condena,
No es dolor tan sen medida
El que da fin a la vida
Como el que la tiene en pena.

due comme au plus profond penseur, au plus éloquent historien, au plus habile politique qu'ait produit l'Italie; mais une célébrité moins désirable a attaché son nom aux principes cruels qu'il a développés, peut-être avec une intention honnête dans son traité du Prince; et ce nom est encore aujourd'hui donné à toute politique fausse et perfide.

Macchiavelli était né à Florence, le 3 mai 1469, d'une famille qui avait occupé les premiers emplois dans la république. On ne sait point l'histoire de sa jeunesse; mais à l'âge de trente ans il entra dans les charges publiques, comme chancealier de la seigneurie; et dès lors il fut employé constamment dans les affaires d'Etat, surtout dans les ambassades. Quatre fois il fut envoyé par sa république à la cour de France, deux fois à la cour impériale, deux fois à celle de Rome. Parmi ses ambassades auprès des petits princes d'Italie, la plus longue fut celle auprès de César Borgia, qu'il vit de près dans les momens décisifs où cet illustre scélérat s'élevait par des crimes, et dont il put étudier à loisir la politique infernale. Au milieu de ces graves occupations, sa gaîté satirique ne l'abandonnait point, et ce fut à cette même époque qu'il composa ses comédies, sa nouvelle de Belphégor, des stances et des sonnets, qui ne manquent point de mérite poétique. Il contri-



bua beaucoup à déterminer sa république à armer et enrégimenter ses milices, et il attachait plus d'orgueil à ce conseil, qui devait affranchir l'Etat du joug des *condottieri*, qu'à ses ouvrages. Le parti auquel il devait son élévation dans la république florentine, était celui de la liberté, qui combattait les Médicis, et qui les retenait alors en exil. Lorsque ceux-ci furent rappelés, en 1512, Macchiavel fut dépouillé de tous ses emplois, et exilé de son pays. Il entra dans une conjuration contre les usurpateurs, qui fut découverte, et il fut appliqué à la torture, sans qu'on pût arracher de lui, par d'horribles tourmens, aucun aveu qui compromît ou lui, ou ceux qui s'étaient confiés à sa foi. Léon x, devenu pape, lui rendit la liberté. Dans aucun de ses écrits, Macchiavel n'a témoigné son ressentiment de cette barbarie: il l'enferma dans le plus profond de son cœur; mais l'on comprend que la torture ne lui avait point appris à aimer les princes, et qu'il dut se complaire à les peindre tels qu'il les avait vus, dans un ouvrage où il feignait de leur donner des leçons. Ce fut, en effet, après avoir perdu son emploi qu'il écrivit sur l'histoire et sur la politique, avec cette profonde connaissance du cœur humain qu'il avait acquise dans les affaires; et cette habitude de démêler, dans tous ses replis, la politique perfide, qui était

alors dominante en Italie. Il dédia son traité du Prince, non point à Laurent-le-Magnifique, comme l'a dit Boutterwek par un étrange anachronisme, mais à Laurent, duc d'Urbin, usurpateur orgueilleux de la liberté florentine, et des Etats de son bienfaiteur, l'ancien duc d'Urbin, de la maison de la Rovère. Ce Laurent croyait, en effet, se montrer profond lorsqu'il était fourbe, et énergique lorsqu'il était cruel; et Macchiavel, en faisant voir dans son Traité du Prince comment un habile usurpateur, qui n'est retenu par aucun principe de morale, peut affermir son pouvoir, donnait au duc des leçons conformes à son goût. Le vrai but de Macchiavel, cependant, ne peut pas avoir été d'affermir sur le trône un tyran qu'il détestait, et contre lequel il avait déjà conjuré; il n'est guère plus vraisemblable qu'il se proposât seulement de dévoiler au peuple les maximes de la tyrannie, pour les rendre plus odieuses; une expérience universelle les faisait alors assez connaître à toute l'Italie; et cette politique infernale que Macchiavel mettait en principe, était, au seizième siècle, celle de tous les Etats. Il y a plutôt, dans sa manière de la traiter, une amertume universelle contre tous les hommes, un mépris de la race humaine, qui lui fait lui adresser le langage auquel elle s'était rabaissée elle-même. Il parle aux intérêts des hommes, et à

leurs calculs égoïstes, puisqu'ils ne méritent plus qu'on s'adresse à leur enthousiasme et à leur sens moral. Il fait abstraction dans la théorie, de tout ce dont il sait que ses auditeurs feront abstraction dans la conduite, et il leur montre le jeu des passions humaines, avec une énergie et une clarté qui suppléent à l'éloquence.

Le livre du Prince, de Macchiavel, est le plus universellement connu, mais ce n'est ni le plus profond, ni le plus considérable de ses ouvrages de politique. Ses trois livres de discours sur la première décade de Tite-Live, dans lesquels il examine les premières causes de la grandeur des Romains, et les obstacles qui ont arrêté d'autres nations dans une carrière semblable, montrent une bien autre étendue de connaissances, une bien autre perspicacité pour juger les hommes, et une bien autre force d'esprit pour abstraire et généraliser les idées. Tout ce qui, depuis cette époque, a été écrit, dans aucune langue, de plus profond sur la politique, est né de ces premières méditations de Macchiavel; et comme dans cet ouvrage il marche beaucoup plus franchement à son but, comme il n'écrit point en même temps pour un tyran et pour un peuple libre, mais pour tout homme honnête qui aime à réfléchir sur les destinées des nations, ce livre est beaucoup

plus moral, tout en contenant des leçons non moins profondes, et il n'a point encouru de la part de l'église ou de la société le même anathème, qui, quelque temps après la mort de Macchiavel, frappa son livre du Prince.

C'est encore dans cette même période de sa vie que Macchiavel écrivit son Histoire florentine, dédiée au pape Clément VII, et qu'il enseigna à l'Italie à unir la vraie éloquence historique avec la profondeur de la pensée. Il s'est attaché, beaucoup moins que ses devanciers dans la même carrière, à l'histoire des faits militaires; mais celle des passions et des troubles populaires est un chef-d'œuvre, et Macchiavel a complété, par ce grand exemple de ses théories, son analyse du cœur humain. Il avait été employé de nouveau dans les affaires publiques par le pape, auquel il dédiait son livre, et il était chargé de diriger des fortifications, lorsque la mort l'enleva à sa patrie, le 22 juin 1527, trois ans avant la fin de la république florentine.

Macchiavel aurait pu se rendre illustre, comme auteur comique, s'il n'avait pas préféré la gloire d'homme d'Etat. Il a laissé trois comédies, qui, par la nouveauté de l'intrigue, le nerf et la vivacité du dialogue, et l'admirable vérité des caractères, sont infiniment supérieures à tout ce que l'Italie avait produit avant

lui, peut-être à tout ce qu'elle a produit depuis. On sent, en les lisant, le talent du maître qui les a conçues, l'élévation d'où l'auteur jugeait les hommes qu'il peignait avec tant de vérité, et son profond mépris pour toutes les faussetés, toutes les hypocrisies qu'il met sous un jour si vrai. Deux moines surtout, un frère Timothée, qui se trouve dans les deux premières, et un frère Alberico, protagoniste de la troisième, sont représentés avec une vivacité et une vérité qui n'ont rien laissé à inventer à l'auteur du Tartuffe. Il est fâcheux que les mœurs publiques autorisassent alors sur le théâtre une licence si déhontée, qu'il n'est pas même possible de donner l'analyse de ces comédies. Son conte de Belphégor, ou du diable qui se réfugie en enfer, pour éviter une méchante femme, a été traduit dans toutes les langues, et reproduit dans la nôtre par La Fontaine. Ses poésies sont plus remarquables par la force de la pensée que par l'harmonie du style, ou la grâce de l'expression. Les unes sont de l'histoire versifiée; d'autres, des fragmens satiriques, et quelquefois burlesques; mais la plaisanterie de l'auteur est presque toujours mêlée de fiel. Macchiavel ne riait de la race humaine qu'en lui marquant son mépris. C'est ainsi qu'il écrivit pour le carnaval, des chants qui devaient être récités par différentes troupes de

masques; chaque quadrille avait un chant ou une ode appropriée à son caractère et à son déguisement. Dans les rues de Florence, on voyait paraître successivement, sur des chars de triomphe, des amans désespérés, des dames, des esprits bienheureux, des hermites, des marchands de fruits et des charlatans. Une espèce d'action dramatique était liée entre eux ; mais Macchiavel les faisait tous précéder par un chœur de diables, et il semble qu'on reconnaît l'auteur du Prince, dans cette manière amère d'introduire une réjouissance annuelle et populaire. Voici les premières strophes (1) :

« Jadis nous fûmes, mais nous ne sommes » plus des esprits bienheureux; chassés du haut » du ciel pour notre orgueil, nous sommes ve- » nus prendre le gouvernement de votre pays,

(1) Già fummo, or non siam più, spirti beati,
Per la superbia nostra
Dall'alto e sommo ciel tutti scacciati;
E 'n questa terra vostra
Abbiam preso 'l governo,
Perche quì si dimostra
Confusione e duol più che 'n infernò.

E fame e guerra, e sangue e ghiaccio e foco
Sopra ciascun mortale
Abbiam messo nel mondo a poco a poco;
E in questo carnovale
Vegniamo a star con voi,
Perche di ciascun male
Stati siamo e sarem principio noi.

» parce qu'ici nous trouvons, plus même qu'en » enfer, la confusion et la douleur.

» Nous avons peu à peu introduit dans le » monde, et versé sur chaque mortel, la faim, » la guerre, le sang, et la glace et le feu; et » pour ce carnaval, nous venons le passer avec » vous, car nous avons toujours été, et nous » voulons toujours être, le commencement de » tous les maux ».

On trouvera peut-être quelque rapport entre Macchiavel et un homme de ce siècle, Pierre l'Arétin, dont le nom a acquis une honteuse célébrité. Ceux qui ne connaissent les ouvrages ni de l'un ni de l'autre, les nomment tous deux avec une égale horreur : le premier comme ayant tenu école de crimes politiques, le second comme ayant professé avec éclat l'impiété, l'immoralité et la bassesse. Il n'y a cependant aucune comparaison à faire entre ces deux hommes : l'Arétin est un homme infâme; Macchiavel est tout au plus un auteur coupable. Tel était, néanmoins, le pouvoir de l'esprit et le culte de la poésie, dans le seizième siècle, que Charles-Quint et François 1er, et les plus grands hommes de leur temps ont comblé l'Arétin de marques d'honneur et de confiance. Ami de Léon X et de Clément VII, il fut recommandé au pape Paul III, par son fils le duc de Parme, pour avoir le chapeau de Cardinal : il s'en fallut

peu qu'il n'en fût décoré à la mort de Paul, par Jules III, son successeur. Il a composé dans une vie assez longue, de 1492 à 1557, un très-grand nombre d'ouvrages qui sont à peine lus aujourd'hui. Quelques-uns ont dû leur réputation à leur extrême licence; d'autres à l'amertume satirique avec laquelle il attaque de puissans ennemis; plusieurs, dont la composition fut achetée à grand prix par les souverains, sont remplis des plus lâches et des plus basses flatteries; d'autres, en assez grand nombre, sont des ouvrages de dévotion, que l'auteur, ennemi de toute foi et de toute morale, préférait seulement lorsqu'ils lui rapportaient plus d'argent. Malgré cette débauche continuelle de l'esprit et du cœur, l'Arétin reçut de ses compatriotes le surnom de *Divin*. Armé de toutes les espèces d'impudences, il l'adopta lui-même, le répéta, le signa, comme on ajoute une seigneurie à son nom, ou un ornement à ses armes. Sa vie est souillée par tous les genres d'opprobre; ses ennemis, qui ne pouvaient blesser dans son honneur un homme qui faisait profession de n'en point avoir, se fatiguèrent avant lui des coups de bâton qu'ils lui faisaient donner. Quelquefois l'Arétin s'attirait des attaques plus dangereuses encore. A Rome, un gentilhomme bolonois le poignarda, et l'estropia pour la vie. Pierre Strozzi, maréchal de France, contre qui il avait

écrit quelques satires, lui fit dire qu'il le ferait poignarder jusque dans son lit, et le malheureux Arétin s'enferma dans sa maison dans des transes inexprimables, et y mena la vie d'un prisonnier, jusqu'à ce que Strozzi eût quitté l'Italie. Le Tintoret, qu'il avait de même attaqué avec sa violence accoutumée, le rencontrant près de sa maison, feignit de tout ignorer, lui dit qu'il désirait depuis long-temps faire son portrait, le fit entrer chez lui, le plaça, et tout à coup se saisissant d'un pistolet, vint à lui d'un air menaçant : « Eh! Jacques », s'écria le poète épouvanté, « que voulez-vous donc faire? — » Prendre votre mesure, répondit gravement » le peintre ». Et l'ayant en effet mesuré, il ajouta du même ton : « Vous avez quatre et » demi de mes pistolets de haut ». Cela dit, il renvoya l'Arétin, qui ne se le fit pas dire deux fois. Il devait s'attendre à mourir, en effet, ou sous le poignard, ou sous le bâton; mais il était destiné à une mort plus gaie. Il avait des sœurs qui menaient, à Venise, une vie aussi dissolue que la sienne : on lui contait un jour quelques-uns de leurs faits galans ; il les trouva si comiques qu'il se renversa sur sa chaise en riant aux éclats; la chaise tomba; il frappa de la tête sur le pavé, et mourut à l'instant même au milieu des convulsions du rire. Il était âgé de soixante-cinq ans.

Les ouvrages dramatiques de l'Arétin sont les seuls qui puissent avoir contribué à l'avancement des lettres en Italie; mais aussi il faut convenir qu'ils sont quelquefois singulièrement piquans, et que malgré tout le dégoût qu'inspire le caractère de leur auteur, malgré l'effronterie avec laquelle, dans ces comédies mêmes, il se met tour à tour au-dessus des lois de la décence en parlant des autres, ou de celles de la modestie en parlant de lui-même; malgré des défauts grossiers dans la conduite, presque toujours le manque d'intérêt dans tous les caractères, de clarté dans l'intrigue, et de mouvement dans l'action, on sent encore dans ces comédies un vrai talent dramatique, une originalité, souvent une gaîté fort rares dans l'ancien théâtre italien. L'Arétin devait peut-être en grande partie son mérite à l'absence de toute imitation. Il n'a point les modèles grecs et latins devant les yeux, il n'a que la nature humaine, qu'il voit avec tous ses vices, toute sa difformité, dans un siècle corrompu; et justement parce qu'il ne songe qu'à son temps, comme Aristophane ne songeait qu'au sien, il ressemble plus au comique athénien, que ceux qui l'ont pris pour modèle. Dans ses comédies, l'Arétin fait sans cesse allusion aux circonstances locales; il peint sans ménagement les vices des grands comme ceux du peuple, et en même temps qu'il

entremêle souvent ses satires des plus basses flatteries, pour se procurer la protection des hommes puissans, ou pour leur rendre la valeur de l'argent qu'il a reçu d'eux; le tableau général présente toujours le débordement universel des mœurs, la subversion de tous les principes, avec une vivacité de coloris qu'on sent animée par la vérité. Aucune lecture peut-être ne fait mieux connaître cet abandon de toute morale, de tout honneur, de toute vertu, qui signala le seizième siècle. Ce siècle resplendissant de tant de gloire littéraire, préparait cependant la destruction du goût, du génie, de la pensée et de l'imagination, en renversant tout ce que l'Italie conservait encore de ses anciennes lois.

Obligés de laisser en arrière beaucoup de noms illustres, pour ne pas fatiguer les lecteurs par une énumération trop sèche, nous terminerons cette liste par une courte notice sur Théophile Folengi, plus connu sous le nom de Merlin Coccaie. Il fut l'inventeur de la poésie macaronique, ou d'un genre qui n'est pas moins au-dessous de la poésie burlesque, que la bernesque est au-dessus. On ne saurait dire si ces poésies sont italiennes ou latines; ce sont les mots et les phrases les plus vulgaires, les plus plébéiennes du dialecte italien; mais les terminaisons sont latines, le mètre des vers

l'est aussi, et la plaisanterie consiste à prêter à une composition et à des idées déjà burlesques, le langage et les coqs-à-l'âne d'un écolier ignorant. Cette folie soutenue avec beaucoup de gaîté, mais souvent par des plaisanteries d'un très-mauvais goût, eut un grand succès. Merlin Coccaie a eu des imitateurs : on a écrit des vers macaroniques, faits entre le latin et le français, commè les siens partagent du latin et de l'italien, et toute la réception du médecin dans le Malade imaginaire, est en langage macaronique. Folengi, né dans l'Etat de Mantoue, était moine bénédictin; mais il s'échappa de son couvent pour courir après sa maîtresse. Lorsque, après onze ans d'une vie déréglée, le frère Théophile Folengi rentra en 1526 dans son couvent, il chercha à se faire pardonner ses erreurs par des poëmes religieux : l'un entre autres, en rimes octaves, sur la vie de Jésus-Christ, où l'on trouve de la verve et de l'élégance. On en trouvait déjà dans plusieurs passages des macaroniques, mais il faut du courage pour les y aller chercher.

Nous ne parlerons point de Balthazar Castiglione, auteur célèbre du livre du Courtisan, qui dans ses vers montre de la grâce et de la sensibilité; ni de François-Marie Molza de Modène, qui consacra sa vie à l'amour (1489-1544), et que plusieurs critiques ont mis au premier

rang parmi les poètes lyriques de ce siècle; ni de Giovanni Mauro, poète burlesque, ami et imitateur de Berni; ni de Nicolo Franco, qui, après avoir été à l'école de l'Arétin, se déchaîna contre lui, mais en attaquant, avec non moins d'effronterie que son rival, et le gouvernement et les mœurs publiques; en sorte que le pape Pie v, pour mettre un terme aux pasquinades, le fit pendre en 1569. Nous ne dirons rien non plus des poètes latins de cette époque, Sadolet, Fracastor, Pontanus, Vida, qui tous, par la pureté du langage, par l'élégance du goût, souvent même par l'invention classique, se sont rapprochés des auteurs de l'antiquité qu'ils avaient pris pour modèles. La plupart ont écrit des poëmes didactiques, et ce genre de composition paraît en effet convenir mieux qu'aucun autre à ceux qui ont toujours soumis leur propre inspiration à des règles précises, et qui, voulant faire revivre un peuple et une littérature qui ne pouvaient être en harmonie avec leurs sentimens, ont plus considéré dans la poésie la forme que le fond. Nous ne parlerons pas davantage de quelques historiens qui se distinguaient à cette époque, Giovio, Nardi, Nerli, ni même d'un homme plus célèbre et plus universellement lu, François Guicciardini, dont l'Histoire est encore citée aujourd'hui comme une école de politique et un modèle de critique judicieuse.

Dans ces ouvrages, le mérite littéraire, celui de l'expression, n'est que sécondaire : c'est d'après la profondeur de pensée, et d'après la véracité, qu'on assigne le rang des historiens; et pour porter un jugement sur Guicciardini, il faudrait sortir absolument des bornes que nous nous sommes prescrites dans un sujet déjà assez vaste par lui-même.

Mais nous terminerons cette revue de la littérature italienne au seizième siècle, par quelques observations sur les progrès du théâtre comique. Ce théâtre, né au commencement du siècle, s'il ne s'était pas perfectionné, s'était du moins étendu très-rapidement. Les premières comédies avaient été des copies presque pédantesques de la comédie latine; on les avait représentées aux frais des Cours, devant des sociétés d'érudits; mais au bout de bien peu de temps, quoiqu'on ne sache point à quelle époque, des troupes mercenaires s'emparèrent de ces comédies, et les récitèrent devant un public qui payait ses places. Dès lors, le goût de ce public devint d'une plus haute importance pour les acteurs et pour les auteurs; il ne suffit plus qu'une pièce fût conforme aux règles que les critiques prétendaient avoir tirées des anciens, il fallut encore qu'elle amusât ou qu'elle intéressât. Macchiavel et Pierre Arétin avaient montré comment le rire pouvait être excité

par la peinture des mœurs et des vices modernes : on s'était éloigné de Térence, sans en avoir moins de gaîté, et une foule d'auteurs entreprit avec moins d'étude de divertir le public. Le plus remarquable parmi eux fut Anton Maria Grassini de Florence, surnommé *il Lasca* (nom d'un poisson), qui s'efforça de donner au théâtre de sa nation un goût, des mœurs et des règles absolument nationales, et qui accabla de ridicule et les pédans et les pétrarquistes; les premiers, pour leur imitation roide et empesée de l'antiquité; les seconds, pour leur amour platonique, le culte de leurs belles, et les litânies d'amour qui rendaient toutes les poésies lyriques également fades et maniérées. Sur les traces de Lasca on vit marcher un grand nombre d'auteurs comiques; un Jean-Baptiste Gelli, un Angelo Firenzuola, Francesco d'Ambra, Salviati, Caro, etc., et d'autres encore. Léonce Allacci, dans sa Dramaturgie, compte plus d'un millier de comédies composées en Italie dans le seizième siècle, et Riccoboni assure que de l'an 1500 à l'an 1736, il y en a eu plus de cinq mille d'imprimées. Mais dans ce nombre prodigieux d'écrivains, l'Italie ne possède pas un seul grand comique. Si l'on avait reproché avec raison trop de pédanterie aux premiers, on put avec plus de raison encore reprocher trop de négligence et d'ignorance à

ceux qui vinrent ensuite. Contens de faire rire la populace par des plaisanteries basses et grossières, ils renoncèrent absolument à l'art de conduire et de dénouer une intrigue, et à celui de peindre avec vérité les caractères.

Ces comédies si multipliées et si médiocres naissaient presque toutes dans le sein des académies, et étaient représentées par elles. L'Italie s'était couverte, dans ce siècle, de sociétés littéraires qui prenaient le titre d'académies, et qui se donnaient en même temps des noms fantastiques et ridicules. Parmi les exercices de l'esprit, la composition et la récitation de comédies, pour renouveler le théâtre des anciens, avait été un des premiers objets des sociétés littéraires: ce fut celui qu'on s'empressa le plus d'atteindre; et comme jouer la comédie était en même temps un plaisir et un profit, il n'y eut si petite ville où il ne se formât une académie, dont l'unique affaire était de donner des spectacles payés. C'est de cette manière qu'il faut expliquer cette multiplication si étrange et si rapide des académies, qui nous frappe dans toutes les relations sur l'Italie, et dont personne cependant ne semble avoir entrevu le but. Encore aujourd'hui, à peu près tous les théâtres d'Italie appartiennent à des académies; le titre et les droits d'académicien passent des pères aux enfans, ou se vendent quelquefois: depuis qu'ils ont renoncé à

jouer eux-mêmes, ils louent leurs théâtres à des histrions ambulans, et l'on ne s'étonne plus aujourd'hui d'entendre un titre tout littéraire donné à une association destinée au plaisir et au profit.

Ces histrions ambulans, qui occupent seuls aujourd'hui les théâtres d'Italie, prirent aussi naissance au seizième siècle, mais d'une manière obscure, et que l'histoire littéraire ne retrace point. Apparemment des bateleurs et des saltimbanques essayèrent de faire paraître sur leurs tréteaux des farces un peu plus longues; et ce qui n'avait d'abord été qu'un dialogue improvisé entre un charlatan et son compère, prit peu à peu la forme d'une petite comédie. On n'écrivait point les pièces d'avance, mais un caractère fixe avait été donné à chaque acteur, en même temps qu'une patrie et un langage provincial; c'est ainsi que furent inventés ces masques de Pantalon, du Docteur, d'Arlequin, de Brighella, qui, conservant toujours le même caractère, étaient plus faciles à improviser. Nous reviendrons sur ces comédies improvisées, qu'on nommait *comedie dell' arte*, et sur les masques propres au théâtre italien, lorsque nous serons parvenus à l'époque où ils exercèrent plus d'influence sur le goût national. Leur première apparition littéraire est signalée par les farces en langage padouan, qu'Angelo

Béolco Ruzzante de Padoue publia en 1530 (1). Il était juste de rappeler au moins par un mot le commencement de l'existence de Pantalon et d'Arlequin, auxquels trois siècles consécutifs ont dû d'inépuisables bouffonneries.

---

(1) On sera peut-être curieux de voir un échantillon de ces anciennes arlequinades, dans leur langage bizarre. (*Il Tascho*, *Atto 1.*)

SITON. An frello stetu chi?

DALDURA. Se a stesse chi, critu que andera via con a vago?

SIT. No, a digo, se ti e chi, via?

DALD. A no son za oltra l mare, siando chi.

SIT. Favella un puo con mi.

DALD. Ste vuo que a favella mi, tasi ti.

SIT. Haristu vezu un certo huomo, rizzo, griso, con una mala ciera, el naso rebeccò in sù, con le mascelle grande, color fumegaizzo, barba chiara, e guardaura scura?

DALD. E lo me stò apiccò questu? al pora sier vezu su una forca.

SIT. El la mierita ben.

DALD. El no passerae de chi via, que 'l no ghe va per sta via, nome chi se và a insantare a Roma.

SIT. A ponto là se spazia la so mercandaria.

DALD. Que elo mercadante da perdoni, o da giubilei questu?

SIT. A dighe de femene, e si ne mena via una.

Etc.

CHAPITRE XVI.

Décadence de la Littérature italienne au dix-septième siècle (SEICENTISTI) (1).

Les événemens qui bouleversent le sort des nations sont plus rapides que la vie des individus, et un peuple peut perdre tout ce qui faisait son caractère, son énergie et sa gloire, sans que les passions nobles, que rien ne peut plus éveiller en lui, soient encore toutes éteintes dans les citoyens dont il est composé. Ceux qui ont reçu dans leur première jeunesse les germes heureux de talent et de génie, qu'ont mis en eux des circonstances favorables, ne les étoufferont point, encore que des calamités publiques ôtent à leur patrie son indépendance, ou éteignent dans le peuple l'amour de ce qui est distingué. L'on a vu souvent quelques hommes parvenir au plus haut terme de la gloire littéraire, à l'époque même où la décadence de toutes les institutions politiques semblait devoir

(1) Les Italiens appellent le dix-septième siècle, *mille seicento*, ou *seicento*, et les auteurs de ce siècle *seicentisti*.

dégoûter de la gloire, et donner de l'aversion pour tout développement de l'esprit. C'est ainsi, qu'en dépit des révolutions désastreuses qui commencèrent en Italie dans les dernières années du quinzième siècle, le seizième produisit en même temps un plus grand nombre d'hommes distingués qu'aucune période égale n'en avait produit peut-être chez aucune nation. Si les calamités publiques avaient eu un terme; si l'Italie, après cinquante ans de guerre, était retournée à-peu-près à l'état où elle se trouvait à la fin du quinzième siècle, la tradition de tous les beaux-arts et de tous les genres de culture spirituelle, aurait été maintenue par ces grands hommes; malgré les désastres et l'oppression d'un demi-siècle, elle se serait relevée avec vigueur de son abaissement, et l'on aurait à peine aperçu un vide dans l'histoire de l'esprit humain. Mais les calamités du commencement du seizième siècle, furent encore moins fatales aux lettres que le repos de mort qui les suivit. Une oppression universelle, systématique et régulière, succéda aux violences de la guerre, et l'Italie épuisée ne produisit plus, pendant cent cinquante ans, que de froids et misérables copistes, qui se traînèrent sans inspiration sur les traces de leurs devanciers, ou des esprits faux et prétentieux qui prirent l'enflure pour de la grandeur, les antithèses

pour de l'éloquence, et les jeux d'esprit pour du brillant et de l'éclat. Ce fut le règne du mauvais goût qui s'efforçait de couvrir la stérilité ; il dura depuis l'emprisonnement du Tasse (1580), jusqu'au temps où Métastase parvint à la maturité de son talent (1730).

Les règnes de Charles-Quint et de Philippe II semblent être la plus brillante époque de l'esprit humain dans la carrière des lettres et des arts, et cependant ce fut la période fatale où des chaînes furent données à l'entendement, et où le génie, arrêté devant des bornes, ne pouvant plus avancer, se hâta de reculer. Ces monarques recueillirent les fruits des travaux de leurs prédécesseurs, mais ils n'ensemencèrent point la terre à leur tour, et comme la moisson humaine se fait attendre un demi-siècle, toute province sur laquelle s'étendait leur domination, devint stérile après ce terme. Il ne serait pas facile de faire connaître en peu de mots le gouvernement défiant et apathique en même temps des trois Philippe d'Espagne (Philippe II, III et IV), qui possédèrent en souveraineté presqu'une moitié de l'Italie, le Milanais, Naples, la Sicile et la Sardaigne, et qui exercèrent une autorité presqu'aussi absolue sur les États du pape et sur ceux des ducs d'Italie, qui avaient imploré leur protection. Des contributions énormes, inégalement et absurdement

réparties, avaient ruiné le commerce, écrasé et dépeuplé les campagnes; des concussions bien plus onéreuses encore enrichissaient quelques gouverneurs, mais en pénétrant le peuple d'un sentiment de mépris et de haine pour un gouvernement aussi aveugle et aussi injuste. Le système d'une guerre éternelle, dans lequel la cour de Madrid persista aussi long-temps que la maison d'Autriche régna en Espagne, en épuisant ces riches provinces d'hommes et d'argent, les laissa en même temps exposées aux déprédations annuelles des Turcs, aux invasions des Français, à la guerre sourde des Piémontais, et au séjour des troupes espagnoles et allemandes, plus ruineux encore que celui des ennemis. Tout essor de l'esprit était considéré comme une attaque contre le gouvernement; toute liberté d'écrire et d'imprimer était enlevée aux sujets; toute discussion, toute délibération publique était interdite; ce n'était pas seulement le commerce des livres qui était soumis à de rudes entraves, tout particulier qui possédait des livres défendus, était exposé aux peines les plus graves, civiles et religieuses; car le gouvernement, pour exercer une police plus sévère, et pour l'étendre sur les esprits, avait appelé l'inquisition à son aide, et en avait fait une garde fidèle de toute espèce de despotisme. Ce n'est pas que ce gouvernement respectât la religion, ou qu'il

laissât du moins au clergé la liberté qu'il enlevait à la nation ; les prêtres ont rarement éprouvé des persécutions aussi violentes que celles qui furent exercées à la fin du seizième et au commencement du dix-septième siècle, par les vice-rois de Naples, contre ceux qui adoptaient le concile de Trente ; car la cour de Madrid voulait faire recevoir ce concile par les autres États, pour les affaiblir, et ne point l'admettre dans les siens, pour ne pas reconnaître des bornes à son autorité ; ce qui mettait dans une contradiction continuelle ses déclarations avec sa conduite, et rendait la persécution plus cruelle, parce qu'on en méconnaissait l'objet et qu'on n'en prévoyait pas le terme. Rien n'était respecté que les abus ; la liberté civile était ouvertement violée ; les droits des citoyens sans cesse envahis ; les hommes suspects, non d'actions coupables, mais d'opinions libérales, étaient exposés à des supplices atroces qu'on leur infligeait, non comme punition, mais comme torture, et cependant la justice commune n'était point administrée ; tous les couvens, toutes les églises servaient d'asile aux malfaiteurs ; chaque vice-roi, chaque commandant de place, chaque employé du gouvernement, avait des bandits sous sa sauvegarde, auxquels il assurait l'impunité en récompense des violences et des assassinats qu'il leur faisait

souvent commettre pour son compte. Les couvens mêmes avaient leurs assassins, et dans la conspiration du père Campanella, on vit avec étonnement que les moines de la Calabre pouvaient mettre sous les armes plusieurs milliers de bandits (1). Les brigands campaient presque aux portes des villes, et l'on ne pouvait passer sans escorte de Naples à Caserte ou Averse. Une telle anarchie, et la haine universelle des Italiens pour les Espagnols, firent, à plusieurs reprises, tenter de secouer le joug. Les révoltes de Naples et de Messine (1647, 1648) arrachèrent presque les deux royaumes de Sicile à la cour d'Espagne; elles furent réprimées, non par la force, mais par des trahisons. Le Milanais constamment traversé par les armées qui

(1) Frère Thomas Campanella, auteur de beaucoup d'ouvrages bizarres de philosophie et de magie, avait formé une conspiration parmi les moines, sous la protection de quelques évêques, pour former une république dans la Calabre. Trois cents religieux étaient entrés dans cette conjuration, et quinze cents bandits étaient déjà sous les armes. La révolte devait éclater lorsque la flotte turque de Murath-Reys, sous la protection de laquelle devait se mettre la nouvelle république, paraîtrait en vue de Stilo, patrie de Campanella. La flotte parut le 14 septembre 1599; mais il y avait déjà quinze jours que Campanella avait été arrêté par ordre du vice-roi, et que ses compagnons périssaient dans divers supplices.

faisaient la guerre en France et en Allemagne, n'essaya pas de se révolter; mais son mécontentement, et son désir de secouer une domination odieuse, firent la grandeur de la maison de Savoie, qui s'élevait sourdement aux dépens de la maison d'Autriche.

La république de Gênes fut, pendant tout ce siècle, dans une entière dépendance de la cour d'Espagne. Le pape, que les guerres de religion d'Allemagne attachaient au même parti, et retenaient dans la même dépendance, voulut cependant la secouer une ou deux fois; mais il en fut toujours puni comme d'une rébellion. La république de Venise, qui seule conservait sa liberté et sa neutralité, se la faisait pardonner par le silence et l'immobilité la plus scrupuleuse; l'inquisition religieuse ne réprimait pas plus la pensée dans les Etats espagnols, que l'inquisition politique ne le faisait à Venise, de peur de donner offense, par quelques écrits, par quelques paroles, à de puissans voisins. Les ducs d'Italie cherchaient à se dédommager, par les plaisirs et le luxe, de l'importance qu'ils avaient perdue; ceux de Toscane, parmi lesquels quelques amis des sciences et des arts firent encore honneur au nom de Médicis, encouragèrent la physique, la sculpture, la peinture, qui ne donnent point d'inquiétude au gouvernement le plus soupçonneux: l'académie del Cimento, et la galerie du

cardinal Léopold, firent rejaillir quelque lustre sur Florence au dix-septième siècle; mais depuis que Cosme Ier s'était cru obligé, pour contenter l'Espagne et le pape, de livrer à l'inquisition son ami et son confident (1), la pensée était demeurée exilée de Florence aussi soigneusement que du reste de l'Italie. La maison d'Este avait perdu, à la fin du seizième siècle, le duché de Ferrare, réuni à l'Eglise par l'extinction de la branche légitime; la branche bâtarde, qui conservait Modène et Reggio, sembla avoir perdu, avec ses premiers Etats, cet enthousiasme pour les lettres qui avait fait sa gloire. La maison de Gonzague, cruellement punie par le pillage et le massacre de Mantoue (1630), d'avoir voulu s'attacher à la France, s'efforçait d'oublier ses malheurs dans un déréglement qu'aucune autre maison souveraine n'a égalé, et qui causa sa ruine à la fin du siècle. La maison Farnèse, élevée à la souveraineté de Parme et de Plaisance, dans la seconde moitié du siècle précédent, n'a produit dans toute sa durée qu'un seul grand homme, le prince Alexandre, rival de Henri IV; mais il ne visita jamais sa souveraineté, qu'il avait quittée pour commander les

(1) Pierre Carnesecchi, décapité et brûlé à Rome le 3 octobre 1567, parce qu'on le soupçonnait de pencher vers les opinions réformées.

armées de Philippe II; et dans le reste de sa race, on ne voit que des tyrans cruels et voluptueux, ou des princes fainéans et imbécilles. Comme on cherche cependant avidement un tribut d'éloges à donner à des souverains, on a loué ceux-ci de la protection qu'ils accordèrent à l'opéra, né dans ce siècle. Les princes guerriers de la maison de Savoie s'élèvent seuls, pendant le dix-septième siècle, au-dessus de la race méprisable des souverains de l'Italie; mais les guerres ruineuses dans lesquelles ils furent constamment engagés, en les faisant presque toujours trembler pour leur existence, leur laissèrent peu de temps pour s'occuper des lettres, et moins encore d'argent pour les encourager.

Tel était le gouvernement de l'Italie pendant la même période, que les règnes de Louis XIII et de Louis XIV ont rendue si glorieuse pour la France. Il ne faut pas s'étonner si, sous un gouvernement semblable, avec la corruption qui s'était déjà introduite dans les mœurs et les principes, avec la paresse et le goût des plaisirs naturels aux peuples du Midi, le dix-septième siècle fut une période de dégénération universelle, et si le nom de *seicentisti* est demeuré encore aujourd'hui en opprobre chez les Italiens. Nous chercherons cependant à faire connaître sommairement ceux qui, résistant à la séduction, demeurèrent fidèles aux bons et anciens

principes, et ceux qui, abusant de talens supérieurs, entraînèrent, par leur exemple, une foule d'imitateurs dans une fausse route, et donnèrent au dix-septième siècle ce caractère d'enflure et de mauvais goût qui le distingue entre tous les autres.

La corruption du goût avait commencé avec la seconde moitié du seizième siècle, et c'est aussi là que nous en sommes demeurés dans notre dernier Chapitre. Les poètes dont nous allons d'abord nous occuper appartiennent également aux deux siècles, et par l'époque de leur vie, et par leur style. Le premier d'entre eux est Baptiste Guarini, qui, pendant long-temps, a été rangé parmi les classiques italiens. Il naquit à Ferrare en 1537, de la même famille qui, au quinzième siècle, avait produit deux savans distingués : il s'attacha au duc de Ferrare en même temps que le Tasse, qui était de sept ans plus jeune que lui, et il fut employé par Alfonse II dans plusieurs ambassades. Après la mort d'Alfonse, il passa à la cour de Florence, et ensuite à celle d'Urbin; il mourut à Venise en 1612. Son *Pastor Fido*, auquel sa réputation est aujourd'hui attachée, fut représenté pour la première fois en 1585, pendant que le Tasse, qu'il avait imité, était prisonnier à l'hôpital de Sainte-Anne. Son succès fut bien plus grand que ne l'avait été celui de l'*Aminta*, et cette su-

périorité était méritée. Un ouvrage beaucoup plus animé, beaucoup plus dramatique, était cette fois donné au public : on y respirait de même la douceur de l'idylle, et les langueurs de l'amour, que les poètes prêtent à l'Arcadie; mais ces rêveries pastorales étaient animées par plus de vie. Une action plus complète, plus vraisemblable, le genre admis, et plus théâtrale, était présentée aux spectateurs, et le charme du langage et de la poésie, dans le *Pastor Fido*, égalait tout au moins celui de l'*Aminta*. Guarini fonda sa tragi-comédie pastorale sur cette mythologie d'opéra dont Métastase a tiré plus tard un grand parti, mais qui ne peut pas supporter un examen rigoureux.

L'Arcadie, en butte depuis un siècle au courroux de Diane, est forcée à lui sacrifier chaque année une jeune vierge, et ce tribut de sang ne doit cesser, d'après un oracle obscur, « que » lorsque deux cœurs d'origine céleste seront » unis par l'amour, et lorsque la haute piété » d'un berger fidèle aura réparé l'antique erreur » d'une bergère qui ne le fut pas ». Cependant on ne connaissait en Arcadie qu'un couple de race divine, Sylvius et Amaryllis, l'un descendu de Pan, l'autre d'Alcide; les Arcadiens espéraient que leur union accomplirait l'oracle, et déjà ils les avaient fiancés; mais Sylvius, insensible à l'amour, n'aime que la chasse; il méprise

les charmes d'Amaryllis qui lui est promise, de Dorinde qui brûle pour lui. Un autre berger, pauvre et d'une naissance inconnue, Myrtile, aime Amaryllis et en est aimé. Corisca, amante secrète de Myrtile, veut, par jalousie, perdre Amaryllis : elle l'expose au soupçon le plus violent de s'être laissé séduire; et comme si les bergères d'Arcadie étaient des vestales, Amaryllis est condamnée à mourir. Myrtile se dévoue pour elle, et obtient d'être sacrifié à sa place : il est déjà sous le couteau, lorsque son père adoptif le fait reconnaître pour fils du sacrificateur, frère de Sylvius, et descendu des dieux comme lui. L'oracle se trouve donc accompli; deux cœurs d'origine céleste ont été unis par l'amour, et le dévouement de Myrtile lui a mérité le titre de berger fidèle. L'Arcadie, par leur mariage, est délivrée de son tribut de sang; cependant Sylvius a été rendu sensible par les charmes de Dorinde qu'il a blessée par méprise à la chasse; Corisca, repentante, obtient son pardon, et la joie est universelle.

Tel est le fond d'une intrigue que Guarini a délayée dans plus de six mille vers : on comprend à peine comment une si longue composition a pu être représentée, et l'on reconnaît aisément dans la lenteur du dialogue, les réflexions vaines, les lieux communs, et les repos de l'action, que

Guarini n'avait aucune idée de l'impatience des spectateurs, et ne se faisait point un devoir de réveiller sans cesse leur curiosité, et d'enchaîner leur attention. Il ne connaissait point non plus l'art auquel les Français mettent aujourd'hui tant de prix, de lier les scènes l'une à l'autre, et de motiver l'entrée et la sortie des personnages. Chaque scène est le plus souvent un acte à part, sans connexion ni d'action, ni même peut-être de temps et de lieu avec la précédente; et ce manque d'ensemble jette surtout une singulière froideur sur le premier acte, où cinq scènes qui se suivent sans se rattacher l'une à l'autre, semblent faire l'exposition de cinq intrigues différentes.

La versification du *Pastor fido* me paraît avoir plus de charme encore que celle de *l'Aminta*. Guarini assouplit cette langue poétique qu'il manie avec tant d'aisance; il passe sans gêne, sans secousses, du vers *sciolto* aux mètres les plus variés. La prose ne rendrait pas plus exactement ses sentimens et ses pensées; et cependant on ne trouve, ni dans l'ode, ni dans la *canzone*, ni dans toute la poésie lyrique, un plus heureux mélange de rimes et de pieds différens, tantôt réguliers, tantôt libres. L'esprit manque bien plus que la poésie à cette composition; souvent les idées sont communes, et souvent aussi Guarini veut couvrir sa pauvreté

par des concetti et de l'affectation (1). Ce qui fit surtout le succès du *Pastor fido*, c'est la peinture de l'amour : il est dans tout ce drame tellement le mobile de toutes les actions, il enivre si fort et le poète, et les acteurs, et les spectateurs, qu'on a souvent, et peut-être avec raison, attaqué cette pastorale sous le rapport de l'effet moral; mais s'il est permis de mettre la passion sur la scène, de l'y mettre avec toute

---

(1) C'est avec des concetti que Myrtile est introduit, pour la première fois, sur la scène (Acte I, Sc. II); mais après ses deux premiers vers, le reste du conplet est agréable.

Cruda *Amarilli!* che col nome ancora
D'*Amare*, ahi lasso! *amaramente* insegni;
Amarilli del candido ligustro
Più candida e più bella,
Ma dell' aspido sordo
E più sorda, e più fera, e più fugace;
Poichè col dir t'offendo,
Io mi morrò tacendo :
Ma grideran per me le piaggie e i monti,
E questa selva, a cui
Si spesso il tuo bel nome
Di risonare insegno;
Per me piangendo i fonti,
E mormorando i venti,
Diranno i miei lamenti;
Parlerà nel mio volto
La pietate e 'l dolore :
E se fia muta ogni altra cosa, al fine
Parlerà il mio morire,
E ti dirà la morte il mio martire.

son ardeur, tout son délire, Guarini a su mieux qu'aucun autre faire passer cette ivresse dans le cœur de ceux qui le lisent ou qui l'écoutent, et il a donné aux poètes érotiques et aux auteurs lyriques un exemple qui a eu une longue influence sur le goût de sa nation. Enfin Guarini, dans les situations touchantes, a souvent donné à ses personnages un langage vrai et sensible, et Voltaire le cite, avec raison, comme un des premiers poètes dramatiques qui aient fait répandre des larmes (1). Guarini a laissé aussi des

(1) Tel est cè discours d'Amaryllis, lorsque, accusée d'avoir manqué à l'honneur, elle est conduite au temple. (Acte IV, Sc. V.)

Padre mio, caro padre,
E tu ancor m' abbandoni?
Padre d'unica figlia,
Così morir mi lasci, e non m' aiti?
Almen non mi negar gli ultimi baci.
Ferirà pur duo petti un ferro solo:
Verserà pur la piaga
Di tua figlia, il tuo sangue.
Padre, un tempo si dolce e caro nome,
Che invocar non soleva indarno mai,
Così le nozze fai
Della tua cara figlia?
Sposa il mattino e vittima la sera?

Je rapporterai enfin, comme exemple d'un autre genre de beauté, ce chœur de chasseurs et de bergers, qui célèbrent la gloire de Sylvius, lorsque celui-ci a délivré la contrée d'un sanglier furieux (Acte IV, Sc. VI).

sonnets et des madrigaux; l'on y voit, bien plus que dans son *Pastor fido*, les progrès de la recherche et du mauvais goût.

Deux vers en caractères italiques donneront cependant un exemple des pensées communes dans lesquelles Guarini retombe trop souvent.

PASTORI.

Oh fanciul glorioso
Che sprezzi per altrui la propria vita!
Questo è il vero cammino
Di poggiare a virtute;
Perocchè innanzi a lei,
La fatica e il sudor poser gli Dei.
Chi vuol goder degli agi
Soffra prima i disagi:
Nè da riposo infruttuoso e vile
Che il faticar aborre,
Ma da fatica che virtù precorre
Nasce il vero riposo.

CACCIATORI.

Oh fanciul glorioso,
Vera stirpe d'Alcide,
Che fere già si mostruose ancide!

PASTORI.

Oh fanciul glorioso
Per'cui le ricche piaggie
Prive già di cultura e di cultori,
Han ricovrati i lor fecondi onori!
Va pur sicuro, e prendi
Omai bifolco il neghittoso aratro;
Spargi il gravido seme,
E il caro frutto in sua stagione attendi.
Fiero piè, fiero dente
Non fia più che tel' tronchi o tel' calpesti;
Ne sarai per sostegno
Della vita, a te grave, altrui noioso.

La fin du seizième siècle et la première moitié du suivant, correspondent à la longue vie de Gabriel Chiabrera, né à Savonne le 8 juin 1552, et mort en 1637. Sa vie, qu'il a écrite lui-même, est peu remplie d'événemens; il en passa une partie à Rome, et l'autre à Savonne, uniquement occupé de l'étude des anciens et de la composition de ses volumineux ouvrages. Cependant il fut chassé alternativement de Rome et de Savonne par deux affaires d'honneur, mais italiennes; c'est-à-dire, qu'il paraît qu'il assassina ses deux adversaires. Il dit lui-même, dans la notice qu'il a donnée sur sa propre vie, en tête de ses ouvrages : « Il advint ensuite que, » sans qu'il y eût de sa faute, il fut outragé par » un gentilhomme romain, et il s'en vengea; » n'en pouvant pas davantage, il fut contraint » d'abandonner Rome, et de dix ans il ne put » obtenir d'amnistie..... Dans sa patrie aussi, » sans qu'il y eût de sa faute, il eut une affaire, » et demeura légèrement blessé; sa propre main » fit sa vengeance, et il fut ensuite exilé pendant plusieurs mois ». Il se maria à l'âge de cinquante ans, et n'eut point d'enfans; il parvint à sa quatre-vingt-sixième année, sans avoir presque éprouvé de maladie. Sa fortune était aisée, et lui permettait de satisfaire son goût pour les voyages. Peu d'écrivains ont laissé une plus grande quantité de vers; on a de lui

cinq poëmes épiques dans la manière de l'Arioste, un grand nombre de pièces dramatiques, faites pour être accompagnées de musique, et qui sont de premiers essais dans le genre de l'opéra; un grand nombre de discours sur la Passion de Notre Seigneur, et d'autres ouvrages religieux en prose; mais surtout des poésies lyriques, auxquelles aujourd'hui toute sa réputation est attachée, et qu'on a imprimées séparément en trois volumes. Chiabrera sortit le premier des formes que les Italiens avaient empruntées des Provençaux pour la poésie lyrique; il alla chercher la vraie coupe de l'ode dans Anacréon et dans Pindare, au lieu de s'enchaîner par les pénibles entraves du sonnet et de la *canzone*. Avec une oreille très-musicale, il découvrit quelle harmonie convenait le mieux à la langue italienne; il coupa sa strophe en un petit nombre de petits vers; il la varia d'après la prosodie, non point autant que le faisaient les Grecs et les Latins, mais assez cependant pour mettre une grande diversité entre ses odes; il leur donna un mouvement métrique assez marqué pour pouvoir se passer de la rime, à laquelle cependant il ne renonça point entièrement, et il sut adapter avec goût sa versification comme son style aux différens sujets qu'il traitait, l'amour, la volupté, la flatterie et la religion. Un grand nombre de ses odes sont écrites

pour des princes qui méritaient peu son enthousiasme, et qui n'excitent pas le nôtre. Cependant son feu, sa vivacité et son inspiration honorèrent la poésie italienne. Aucun, mieux que Chiabrera, dit Tiraboschi, n'a su rendre en italien les grâces aimables d'Anacréon, ou le vol hardi de Pindare; aucun n'a plus possédé de cet élan divin, de cet *estro* qui fut le partage des Grecs, et sans lequel il n'y a point de poésie. Ses expressions ne sont pas toujours très-élégantes, ses métaphores sont trop hardies; mais la noblesse des pensées, la vivacité des images, l'inspiration lyrique enfin, laissent peu remarquer ces défauts.

Mais en même temps que Chiabrera, vécut Jean Baptiste Marini, le grand corrupteur du goût des Italiens, et celui qui entraîna les poètes du dix-septième siècle dans ce style précieux et affecté, ces métaphores absurdes, ces descriptions ampoulées, que lui-même il faisait excuser d'abord par la richesse de son imagination et la vivacité de son esprit, et qu'il fit bientôt considérer comme des beautés du premier ordre.

Marini était né à Naples en 1569; il s'échappa de la maison paternelle, pour se soustraire aux études de droit, que son père, qui était jurisconsulte, voulait lui faire suivre. Mais son talent pour les vers lui avait déjà procuré des protecteurs parmi les nobles napolitains; il en.

trouva d'autres à Rome, et l'un d'eux fut ce même cardinal Cinzio Aldobrandini, à qui le Tasse dut son tardif couronnement. Il suivit ce cardinal à la cour de Turin; produit par lui dans le grand monde, ses vers firent une impression plus vive; les concetti, les antithèses, l'esprit recherché dont ils sont brillantés, excitèrent l'admiration de ceux qui, se proposant toujours d'aller au-delà de ce qui est connu, dépassent le point de perfection dès qu'ils y sont parvenus. L'harmonie du style de Marini, la vivacité et l'éclat de ses images, la peinture voluptueuse et toujours nouvelle de toutes les nuances de l'amour, dans laquelle il se montrait inépuisable, lui attirèrent des suffrages qu'on ne peut lui refuser encore aujourd'hui. Bientôt il se trouva à la tête d'une secte poétique, et tandis que ses partisans prétendaient que lui seul avait osé puiser dans les trésors de l'imagination, et s'abandonner à toute la chaleur de l'inspiration poétique, ses adversaires maintenaient contre lui la pureté du goût du siècle précédent, sans avoir conservé une étincelle du feu du génie qui brillait alors. Ces guerres littéraires étaient rendues plus opiniâtres par l'impossibilité de discuter sur aucun autre sujet. Il fallait encore quelque exercice à l'activité de l'esprit, dans un temps où l'absolue privation de liberté civile et religieuse ne

laissait point d'autre carrière aux Italiens. Aucun sujet n'était plus abandonné à l'esprit humain, excepté la mythologie; toute pensée plus relevée, tout sentiment un peu généreux aurait été regardé comme dangereux pour le prince ou pour l'Etat. La mythologie, qui semblait le champ réservé aux poëtes, acquit en effet à leurs yeux une importance tout-à-fait ridicule. Marini, dans un sonnet qu'il faisait à l'honneur d'un autre poète, confondit, dans l'ordre des travaux d'Hercule, le lion de Némée avec l'hydre de Lerne : c'en fut assez pour exciter contre Marini l'orage le plus violent. Une moitié des littérateurs de l'Italie écrivit contre lui, une autre prit sa défense; la question la plus importante pour le bonheur des hommes n'aurait pas produit tant de livres; les haines, fondées sur les plus sanglans outrages, n'auraient pas fait écrire de plus infâmes libelles. Les antagonistes ne s'en tinrent pas à écrire des poésies satiriques les uns contre les autres; Murtola, le poète rival de Marini, lui tira un coup de fusil, au détour d'une rue à Turin; mais au lieu de l'atteindre, il étendit par terre un courtisan du prince qui se trouvait à côté de lui. On assure que Marini s'employa pour obtenir la grâce de Murtola, et que celui-ci, loin d'être reconnaissant, dénonça Marini à Charles-Emanuel Ier, comme ayant voulu le désigner dans un

poëme satirique. Le poète fut jeté dans un cachot, pendant qu'on examinait l'accusation, et il n'en sortit que parce qu'il eut le bonheur de prouver qu'il avait publié ce poëme à Naples, dans sa première jeunesse, et avant d'avoir jamais vu le duc de Savoie, ou d'avoir pu penser à lui. Lorsqu'il sortit de prison, il passa en France, où la reine Marie de Médicis lui accorda sa protection, et lui assura une pension considérable. C'est là qu'il écrivit son Adonis, le plus célèbre de ses ouvrages. Sa publication excita une nouvelle guerre littéraire en Italie. Marini, en se défendant, attaqua ses adversaires d'une manière violente; ses partisans qui prirent aussi la plume, furent plus outrageux encore. Au milieu de cet orage, Marini fit un dernier voyage en Italie : il y fut reçu avec enthousiasme; son entrée à Rome fut presque un triomphe : il passa ensuite à Naples sa patrie, et c'est là que la mort le surprit en 1625.

Marini a beaucoup écrit : on a de lui un grand nombre de sonnets, des idylles et des églogues, des *canzoni*, des épithalames, des panégyriques, des épigrammes pour une galerie de tableaux. Je ne connais que son Adonis, et encore suis-je loin de l'avoir lu en entier. Ce poëme en vingt chants, a, dans plusieurs chants, trois cents octaves, et dans l'un plus de cinq cents; en sorte qu'il est plus long même que

l'Arioste. Il suffit seul à faire connaître et les beautés et les défauts par lesquels Marini s'était acquis tant d'illustration.

L'Adonis de Marini est une espèce de poëme épique et romanesque : l'amour de Vénus et d'Adonis en est le sujet; il commence au moment où Cupidon, irrité contre sa mère, la blesse de ses flèches, et lui inspire de l'amour pour Adonis, qu'il fait venir du fond de l'Arabie dans l'île de Chypre. Mais le poète, beaucoup plus empressé de peindre que de raconter des événemens, traite chacun de ses chants comme un petit poëme, et lui donne un titre. Ce sont : le Bonheur, le Palais d'Amour, la Surprise d'Amour, la Nouvelle (d'Amour et Psyché, épisode qui remplit le quatrième chant), la Tragédie, le Jardin, etc. Marini épuise les situations dans ses peintures de l'amour et de ses plaisirs; il confond par la prodigieuse variété d'images, de sentimens, de raffinemens de tendresse et de volupté, sur lesquels il s'arrête avec complaisance; il est souvent admirable par cette harmonie du style, et cette ivresse d'amour, qui au huitième chant est portée au comble. Mais les idées de moralité et de convenance ne le gênent pas plus dans ses tableaux, que celles du goût et de la saine critique dans la distribution de son ouvrage. La suite du poëme devient tout-à-fait romanesque; la ja-

lousie de Mars et celle d'une méchante fée viennent troubler les amours de Vénus : Adonis lui est ravi ; cependant, c'est en vain que la fée veut lui inspirer de l'amour ; il recouvre sa liberté, il retourne à Vénus ; mais sa passion pour la chasse l'entraîne dans de nouveaux dangers, et le poëme finit par sa mort, et les jeux célébrés sur son tombeau.

En faisant choix d'un sujet semblable, le chevalier Marini (ce titre lui avait été donné par Charles-Emanuel) renonçait presque absolument à l'intérêt ; car les dieux, et surtout ceux du paganisme, n'en peuvent exciter aucun chez les pauvres mortels ; il renonçait à toute croyance, à toute vraisemblance, le plus souvent à tout naturel dans les situations et les tableaux. Mais Marini ne prétendait qu'à être le poète de la volupté et celui de l'esprit ; il enchaîna ensemble des tableaux ravissans, se souciant à peine de savoir si le lien qui devait les unir était assez fort pour les soutenir ; et quant à l'esprit, il y répandit à pleines mains celui qu'il cherchait, celui que ses compatriotes admiraient, les antithèses, les oppositions de mots, les images brillantes, tout ce qui arrête, qui étonne, qu'on admire souvent avant de le comprendre, et qu'on trouve faux après l'avoir compris.

Marini a joui pendant un temps d'une répu-

tation colossale ; on le mit, durant tout le dix-septième siècle, au-dessus de tous ceux que nous regardons comme les classiques de l'Italie. Les Espagnols, qui l'imitèrent et qui le dépassèrent encore, professaient pour lui la plus haute admiration ; les Français ne l'admiraient guère moins, et l'on trouve des traces de cet enthousiasme jusqu'au temps de Rousseau, qui a cité un grand nombre de vers de Marini dans la Nouvelle Héloïse. Pour donner quelque idée et de la haute harmonie du style, et du talent de peindre d'un homme qui, si son siècle avait été plus libre, aurait probablement réglé son imagination par un goût plus pur, et mériterait d'être compté parmi les plus grands poètes de l'Europe, je choisirai quelques strophes dans le dix-huitième chant, intitulé *la Morte*, parce qu'il contient le récit de la chasse où Adonis fut tué par un sanglier (1).

---

(1) Canto XVIII, St. 92.

Con la tenera mano il ferro duro
Spinge contro il cinghial, quanto più pote ;
Ma più robusto braccio e più securo
Penetrar non poria dov' ei percote ;
L'acuto acciar, com' habbia un saldo muro
Ferito, overo una scabrosa cote,
Com' habbia in un aucudine percosso,
Torna senza trar fuor stilla di rosso.

Quando cio mira Adon, riede in se stesso,
Tardi pentito, e meglio si consiglia,

« De sa main délicate, Adonis pousse avec » effort son fer aigu contre le sanglier, mais un » bras plus robuste et plus sûr que le sien, ne » pourrait pénétrer là où son coup a porté. L'a- » cier pointu, comme s'il eût frappé contre une » muraille solide, ou contre un rocher escarpé, » ou comme s'il eût battu contre une enclume, » revient sans être rougi d'une goutte de » sang.

» En le voyant, Adonis rentre en lui-même; » il se repent trop tard; il veut suivre un meil- » leur conseil; il pense à s'échapper, s'il est » possible; il ressent de l'effroi, et se détermine » à s'enfuir; car, en voyant de près ce féroce » animal, il a découvert, entre ses horribles » paupières, cette même lumière effrayante que » montre quelquefois le ciel, lorsqu'avec un » trident de feu il entr'ouvre les nuits au milieu » des nuages brisés ».

Cependant le sanglier poursuit Adonis, et Marini, par une imagination bizarre et qui peut servir d'exemple de son mauvais goût, suppose que le monstre féroce est ravi lui-même de

Pensa a lo scampo suo, se gli è permesso,
E teme, e di fuggir partito piglia,
Perche gli scorge, in riguardarlo appresso
Quel fiero lume entro l'horrende ciglia
Ch'ha il ciel talhor, quando trà nubi rotte
Con tridente di foco apre la notte.

la beauté du chasseur qui s'enfuit devant lui (1). « Avec son groin cruel il veut appliquer un » baiser sur ce flanc, qui l'emportait en blan- » cheur sur la neige elle-même; et croyant ca- » resser l'ivoire délicat, il y imprime les traces » de ses dents terribles. Ces blessures furent » des marques de tendresse, et la nature ne » lui avait point enseigné d'autres gestes, d'au- » tres caresses, pour témoigner son amour ».

Adonis veut de nouveau repousser le monstre avec sa lance : il est terrassé, et le sanglier, en passant et repassant sur lui, entr'ouvre ses flancs par de larges blessures (2). « Avec quelle

(1) Col mostaccio crudel baciar gli volle
Il fianco, che vincea le nevi istesse,
E credendo lambir l'avorio molle,
Del fier dente la stampa entro v'impresse :
Vezzi fur gli urti, atti amorosi e gesti
Non le 'nsegnò natura altri che questi.

(2) O come dolce spira e dolce langue,
O qual dolce pallor gl' imbianca il volto!
Horribil nò, che nell horror, nel sangue
Il riso col piacer stassi raccolto.
Regna nel ciglio ancor voto ed essangue
E trionfa negli occhi amor sepolto.
E chiusa e spenta l'una e l'altra stella
Lampeggia, e morte in si bel viso e bella.

Arsero di pietate i freddi fonti,
S'intenerir le dure querce e i pini;
E scaturir da le frondose fronti
Lagrimosi ruscelli i gioghi Alpini;

» douceur il expire ! avec quelle douceur il » languit ! Quelle douce pâleur blanchit son » visage ! Elle n'a rien d'horrible, car au milieu » de l'horreur et du sang, le rire et le plaisir se » trouvent réunis. Sur ces paupières vides et » privées de sang, dans ces yeux brisés, l'amour » enseveli règne et triomphe encore ; ces deux » étoiles éteintes et fermées lancent encore des » éclairs, et la mort est belle dans un si beau » visage.

» Les froides fontaines s'embrasèrent de pitié ; » les pins, et les chênes si durs, s'attendrirent ; » les hauteurs des Alpes versèrent, de leurs » fronts couverts de feuillages, des ruisseaux de » larmes ; on entendit les nymphes pleurer et » gémir dans les montagnes et dans les profon- » des cavernes du voisinage ; les Dryades et les » Napées, les unes amantes des bois, et les au- » tres des fleuves, fondirent leurs yeux en » larmes ».

Parmi les nombreux imitateurs de Marini, Claude Achillini (1574-1640) et Jérôme Préti furent des premiers ; peu d'hommes de leur vivant arrivèrent à autant de gloire ; peu d'hommes sont plus complètement oubliés et

---

Pianser le ninfe, et ulular da monti
E da profondi lor gorghi vicini,
Driadi e Napee stempraro in pianto i lumi,
Quelle ch'amano i boschi, e queste i fiumi.

ignorés aujourd'hui. L'Italie était abandonnée au règne du mauvais goût; l'abus de l'esprit avait détruit toute autre espèce de talent; ce n'était qu'en enchérissant les uns sur les autres qu'on pouvait encore espérer de briller; et rester dans le vrai pour les pensées, les images, les comparaisons, c'était le moyen assuré de rester dans l'obscurité. Ce mauvais goût des Italiens eut d'abord quelqu'influence sur la littérature française. Achillini adressa au cardinal de Richelieu un sonnet sur la délivrance de Casal en 1629, qui commençait par ce vers :

Sudate, o fochi! a preparar metalli.
(Suez, ô feux! préparez des métaux.)

Il fut alors fort admiré en France même, tandis que ce vers seul est cité aujourd'hui comme exemple du ridicule du style précieux. Achillini envoya encore à Richelieu une *canzone* sur la naissance du dauphin, qui lui procura des honneurs et des récompenses brillantes. Voici un madrigal d'Achillini qui pourra donner une idée de l'esprit du siècle, des *concetti* italiens, et de ce qu'on admirait alors (1) :

(1) Col fior de fiori in mano
Il mio Lesbin rimiro,
Al fior respiro, e 'l pastorel sospiro.
Il fior sospira odori,
Lesbin respira ardori,

« Je vois mon Lesbin avec la fleur des fleurs » à la main ; je respire la fleur ; je soupire pour » le pasteur ; la fleur soupire des odeurs ; Lesbin » respire des ardeurs ; j'odore l'odeur de l'une, » j'adore l'ardeur de l'autre ; odorant et adorant » en même temps, je sens par l'odeur et par » l'ardeur la glace et le tourment ».

Les Scudéry, les Voiture, les Balsac, imitèrent ce style précieux et affecté ; il eut un moment de vogue : Boileau et Molière contribuèrent plus que personne à y faire renoncer les Français. Ces réformateurs du goût, qui avaient vu les mauvais exemples venir d'Italie, en conçurent un grand mépris pour la poésie italienne ; ils ne virent plus que du clinquant dans son or le plus pur ; ils firent adopter aux Français le mot de *concetti*, pour indiquer les jeux d'esprit affectés, tandis que ce mot, qui signifie *conceptions*, *idées*, est toujours pris en bonne part dans la langue italienne ; enfin, ils n'arrêtèrent pas seulement les progrès du mauvais goût en France, leurs leçons et leur exemple réagirent ensuite sur la littérature italienne elle-même, et firent, au bout d'un siècle, renoncer ses poètes à leur affectation.

L'odor dell' uno odoro,
L'ardor dell' altro adoro,
Et odorando et adorando i sento
Dal odor dal ardor ghiaccia e tormento.

La pensée était alors soumise à une si grande gêne, qu'Alexandre Marchetti, ayant traduit le poëme de Lucrèce sur la Nature des choses, avec une élégance et une vigueur de poésie qui le mettent fort au-dessus de son siècle, Côme III de Médicis ne voulut jamais en permettre l'impression; parce que c'était l'exposition de la doctrine d'Épicure. Si l'on y regarde bien, il n'y a aucune des pensées de l'homme qui ne puisse avoir quelque liaison ou avec la religion, ou avec la politique; et lorsque sur ces deux objets tout est fixé, tout est arrêté par un gouvernement jaloux; lorsque toute idée qui s'écarte du canon prescrit, est considérée comme un délit de majesté divine ou humaine, on ne peut plus espérer de l'esprit aucun essor, du génie aucune vigueur. Si quelques hommes ont encore la hardiesse de prétendre à quelque gloire littéraire, ce ne peut être que par des *concetti*, des hyperboles et du faux brillant, qu'ils se feront remarquer, puisque le terrain de la vérité leur est interdit sans retour.

Un seul poète se distingue, dans tout le dix-septième siècle, par un sentiment patriotique. Je ne sais quelle vieille étincelle de liberté était demeurée dans le cœur du sénateur Filicaia, florentin, né le 30 décembre 1642, mort le 25 septembre 1707. Il reçut sa première inspiration d'un grand intérêt national, européen,

chrétien ; celui qu'excita, en 1683, le siége de Vienne, entrepris par les Turcs; sa défense par Charles V, duc de Lorraine, et sa délivrance par Jean Sobieski. Filicaja écrivit, sur la victoire des Chrétiens, plusieurs *canzoni* qui respirent une ardeur guerrière, une joie de cette grande délivrance, une reconnaissance pour le secours divin, que l'on chercherait vainement dans tous les autres ouvrages des poètes *seicentisti.* Pour la première fois, dans ce siècle, un Italien exprimait, par ses vers, ce qu'il pensait et ce qu'il sentait; aussi les odes adressées, par Filicaia, à Léopold Ier, au duc de Lorraine, au roi de Pologne, excitèrent-elles un enthousiasme universel, et lui attirèrent-elles, de ces souverains, les lettres les plus flatteuses. Les guerres de la succession, et la dévastation de l'Italie par les armées françaises et allemandes, inspirèrent à Filicaia de nouveaux vers patriotiques. Il a laissé, sur les malheurs de sa patrie, six sonnets et une *canzone*. Le premier de ces sonnets, *Italia! Italia!* jouit encore de la plus haute réputation; c'est peut-être le morceau le plus célèbre de toute la poésie italienne au dix-septième siècle.

« Italie! Italie! ô toi à qui la destinée accorda » une beauté malheureuse, et avec elle une » dot de souffrances infinies, que tu portes » écrites sur ton front, pourquoi n'es-tu pas ou

» moins belle, ou plus forte, pour te faire » craindre davantage, ou te faire aimer moins de » ceux qui semblent enflammés de tes charmes, » et qui cependant te défient à des combats à » mort? Alors je ne verrais plus des torrens de » soldats descendre des Alpes, je ne verrais plus » les troupeaux français boire l'onde du Pô, » teinte de sang; je ne te verrais plus toi-même » ceinte d'un fer qui n'est point à toi, combat- » tre avec le bras de peuples étrangers, pour » servir toujours, que tu sois victorieuse ou » vaincue (1) ». La sublimité du sentiment patriotique relève ce sonnet, qui cependant laisse voir, dans plus d'un vers, l'esprit et les concetti du dix-septième siècle. Les autres sonnets sont fort inférieurs à celui-là. Filicaia ne les

---

(1) Italia! Italia! O tu cui feo la sorte
Dono infelice di bellezza, ond' hai
Funesta dote d'infiniti guai,
Che in fronte scritti per gran doglia porte.

Deh fossi tu men bella, o almen più forte!
Onde assai più ti paventasse, o assai
T' amasse men, chi del tuo bello ai rai
Par che si strugga, e pur ti sfida a morte,

Che or giù dall' Alpi non vedrei torrenti
Scender d'armati, ne di sangue tinta
Bever l'onda del Pò Gallici armenti.

Nè te vedrei del non tuo ferro cinta
Pugnar, col braccio di straniere genti,
Per servir sempre, o vincitrice o vinta.

écrivait pas avec un sentiment entier; il voulait, dans un chant de guerre, observer tous les ménagemens possibles; ne mécontenter ni les Français, ni les Allemands, ni les princes italiens; n'indiquer aucune partialité, moins encore appeler ses compatriotes à prendre les armes : il a fort bien réussi, en effet, à ne pas se compromettre, mais c'était aussi le moyen de ne pas s'illustrer.

Le même siècle a produit aussi quelques poëmes héroï-comiques, dont la réputation a dépassé de beaucoup celle des ouvrages sérieux. Alexandre Tassoni, né à Modène en 1565, s'est rangé, par sa *Secchia rapita*, parmi les bons poètes de l'Italie. Il avait accompagné le cardinal Colonna en Espagne, et il en était revenu plein de prévention contre ce pays. Il se fit d'abord une réputation dans les lettres par des ouvrages de critique, dirigés contre l'autorité d'Aristote, en littérature, et contre l'exemple de Pétrarque, en poésie : il excita ainsi des guerres de plume, auxquelles il se livra avec ardeur. Après la mort du cardinal Colonna, il entra au service du duc de Savoie, Charles-Emanuel, qui l'employa dans plusieurs affaires d'Etat. A la fin de sa vie, il passa en Toscane, où il mourut en 1635. C'était en 1622 qu'il avait publié son poëme de la *Secchia rapita*; mais il prétendit alors que c'était un ouvrage

de sa jeunesse, qu'il avait gardé long-temps dans son porte-feuille. Peut-être ne croyait-il pas de la dignité d'un homme d'Etat d'avoir travaillé dans un âge avancé à un poëme burlesque; mais sa versification soignée porte les marques de la maturité.

Le sujet de la *Secchia rapita* est une guerre entre les Modénois et les Bolonois, au milieu du treizième siècle, dans laquelle le seau d'un puits fut enlevé par quelques guerriers modénois, au milieu même de Bologne, et porté en triomphe dans leur ville, où on le conserve encore aujourd'hui, sous plusieurs clefs, au clocher de la cathédrale. Le dépit des Bolonois d'avoir laissé un tel trophée dans les mains de leurs ennemis, et les efforts qu'ils firent pour le recouvrer, ont fourni à Tassoni de quoi faire douze chants épiques burlesques. J'aime à croire que le but général de l'ouvrage est de faire la satire des guerres entre Italiens, qui avaient affaibli leur pays, et qui le livraient en proie aux étrangers; mais si telle était l'intention de l'auteur, il l'a trop oubliée, et nous l'a trop fait oublier dans douze chants de combats, qui, après tout, se ressemblent fort les uns aux autres. On ne peut refuser à ce poète de la gaîté et de la grâce, souvent même une noblesse épique(1). Ses commencemens de chants brillent

(1) Tassoni, pour raconter comment le roi Hensius

quelquefois des plus belles couleurs poétiques; sa manière de caractériser les différens peuples

fut fait prisonnier, réunit au travestissement des poètes épiques, une des plus belles images qu'aucun d'eux ait employée, et enfin la peinture grotesque des mœurs du temps, et de l'éloquence provinciale d'un magistrat qui défigure la langue. (Canto vi, St. 42.)

Il Re si scuote, e a un tempo il ferro caccia
Nel ventre a Zagarin, che gli è rimpetto;
Ma non può svilupparsi da le braccia
Di Tognon, che gli cigne i fianchi, e'l petto:
Ed ecco Periteo giugne, e l'abbraccia
Subito anch' egli, e' l tien serrato e stretto:
Ei l'uno e l'altro or tira, or alza, or spigne,
Ma dà legami lor non si discigne.

Qual fiero toro, a cui di funi ignote
Cinto sia il corno e 'l piè da canta mano,
Muggisce, sbuffa, si contorce, e scuote,
Urta, si lancia, e si dibatte in vano;
E quando al fin de' lacci uscir non puote
Cader si lascia afflitto e stanco al piano:
Tal l'indomito Re, poiche comprese
D'affaticarsi indarno, alfin si rese.

Fù drizzato il carroccio, e fu rimesso
In sedia il Podestà tutto infangato,
Non si trovò il robon, ma gli fu messo
Indosso una corazza da soldato,
Le calze rosse abenche avea, col fesso
Dietro, e dinanzi un braghetton frappato,
E una squarcina in man, larga una spanna,
Parea il bargel di Caifas e d'Anna.

Ei gridava in Bresciano: Innanz, Innanzi,
Che l'è rott'ol nemin, valent soldati,

qu'il fait combattre, est souvent animée par la meilleure plaisanterie. Ainsi la surprise des bagages des Florentins, sur lesquels on voyait briller leurs armoiries brodées en or, et qui avaient long-temps excité la convoitise de l'armée ennemie, mais dans lesquels on ne trouve que des noisettes et des figues sèches, peint assez plaisamment la somptueuse épargne qu'on a toujours reprochée à ce peuple (1). Cependant

---

Feghe sbità la schitta a tucch sti Lanzi
Maledetti da De, scommunegati.
Così dicendo, già vedea gli avanzi
Del destro corno, andar quà e là sbandati,
E raggirarsi per que campi aprichi
Cercando di salvar la pancia a fichi.

(1) Canto v, St. 35.

La terza insegna fù de Fiorentini,
Con cinque mila tra cavalli e fanti,
Che conduceano Anton Francesco Dini
E Averardo di Baccio Cavalcanti:
Non s'usavano Starne e Marzolini
Nè polli d'India allor, ne vin di Chianti;
Ma le lor vittovaglie eran caciole,
Noci, e castagne, e sorbe secche al sole.

E di queste n'avean con le bigonce
Mille asinelli al dipartir carcati,
Acciò per quelle strade alpestre e sconce
Non patisser di fame i lor soldati:
Ma le some coperte in guisa e conce
Avean con panni d'un color segnati,
Che facean di lontan mostra pomposa
Di salmeria superba e preziosa.

C'est pour piller ces équipages, que dans le chant sui-

la poésie burlesque se ressent ici, comme les autres, du manque de liberté; il ne vaut pas la peine de se moquer de gens morts il y a cinq cents ans, de gens qui ne nous ressemblent ni par leurs habitudes, ni par leurs mœurs, ni par leur caractère; la satire qui porte sur le gouvernement démocratique des Bolonois, au treizième siècle, ou sur les guerres du roi Hensius, est par trop innocente; et sans désirer de l'amertume dans un poëme héroï-comique, on lui voudrait tout au moins un peu plus de piquant.

En même temps que Tassoni, François Bracciolini de Pistoia (1566-1645) publia, de son côté, un poëme héroï-comique, intitulé *Lo Scherno degli Dei* (la Moquerie des Dieux). Ce sont, en effet, les dieux du paganisme que Bracciolini conduit sur les montagnes de Toscane, et qu'il met en scène avec des paysans pour leur faire jouer un rôle ridicule: dans un dialogue, qui sert de préface, il se vante de contribuer ainsi au triomphe de la vraie religion sur d'anciennes erreurs. Le plus souvent il travestit la Mythologie, il fait parler aux dieux un langage bas et vulgaire, et il cherche

---

vant, les Allemands et les soldats de Garfagnana abandonnent le roi Hensius, et l'exposent à être fait prisonnier.

à exciter le rire par le contraste entre la dignité et la grâce, que notre mémoire attache aux fables homériques, et la grossièreté du langage et des intérêts du bas peuple (1). Cependant, quelquefois aussi il s'élève au-dessus de cette

(1) Tel est ce dialogue entre Bellone et Mars : la première veut engager son frère à attaquer Vulcain. (Canto 1, St. 29.)

Dicendo ò bella cosa, il Dio dell armi
Scender dal ciel per far una quistione,
E poi fuggirsi? un ignominia parmi
Da non lavarla mai ranno o sapone;
Io per te cominciava a vergognarmi,
Però discesi dal sovran balcone,
E voglio in ogni modo, ò molto ò poco
Che tu meni le man col Dio del foco.

Marte risponde all'hor, come tu credi
Per paura ò viltà non mi ritiro,
Ch' al corpo, al sangue, il pesterei co piedi,
E ridurrélo in forma di butiro;
Mà perche fabbricar piche, ne spiedi
Non sà se non costui, se ben rimiro,
E s'io l'uccido, al poco mio giudizio
Cade 'l mestier dell' arme in precipizio.

In oltre tu non sai ch' egli è fratello
Nostro, e Venere sua, nostra cognata,
E toccherebbe a noi farle il mantello
Da vedova modesta e sconsolata,
E rivestire a brun quel ghiottoncello
D'amore, e tutta quanta la brigata;
E saria d'nopo per nostro decoro
Spendere ne la cera del mortoro.

parodie usée, et ses tableaux ont alors de la grâce et de la poésie (1).

On ne saurait se figurer avec quelle violence, avec quel acharnement on disputa en Italie, pour savoir si Tassoni ou Bracciolini étaient les inventeurs de l'épopée comique. On convenait assez généralement que Tassoni avait le premier écrit, et Bracciolini le premier publié; on ne

---

(1) Comme cette description d'un homme ivre, que Vénus trouve dans un antre. (Canto III, St. 8.)

Appar nel mezzo, infra due pietre rotte
Da l'età lunga un antro orrido, e voto,
Pieno d'incerto lume, e d'una notte
Che non lascia trà l'ombre il mondo ignoto,
Per diritto sentier la bocca inghiotte
Ne l'ampio ventre il nubiloso Noto,
Suona la grotta a questo vento, e freme,
Da lui percossa, e nessun altro teme.

Passa la Dea nel orrid' antro, ov' ella
Sente il misto romor che fuor se n' esce,
E illuminando la nascosa cella
Toglie a lei l'ombra, a se bellezza accresce,
Così tra rotte nuvole, più bella
Che per sereno ciel Cintia riesce,
E più diletta a riguardar la rosa
Cinta di spine infra la siepe ombrosa.

Nel orrid' antro un uom' vermiglio e grasso
Sù per l' umido suol disteso giace,
Vinto dal vino, e 'l grave ciglio e basso
Preme alcun raggio a la visibil face;
La stanca fronte hà per guanciale un sasso
Di musco avvolto, e d' edera tenace,

comparait guère les deux poètes : Bracciolini aurait alors été trouvé inférieur sous presque tous les rapports ; on pouvait aisément juger par la différence de leurs sujets et de leur manière, qu'ils n'avaient rien emprunté l'un de l'autre : on oubliait qu'après Berni, il n'était réellement permis à personne de se donner pour l'inventeur de l'épopée comique ; mais on avait besoin de disputer, on avait soif d'une guerre littéraire, et l'acharnement de cette discussion caractérise le dix-septième siècle ; elle met en contraste l'activité de l'esprit qui se conservait encore chez les Italiens, et la nullité des intérêts qu'il leur était permis d'agiter. En s'échauffant pour de semblables misères ils se faisaient illusion, et se persuadaient qu'ils étaient encore en vie.

Plus tard, il parut deux autres épopées burlesques, qui jouissent encore aujourd'hui d'une grande réputation auprès de ceux qui sont ido-

---

Natural felpa, onde s'adorna e veste,
Capezzal duro in coltrice terrestre.

Giace con la ritonda aperta bocca
Lo sturato barletto al lato manco,
E 'l turacciolo suo, ch' hor non l'imbocca
Pende legato a uno spaghetto bianco,
La saliera v'è ancor più volte tocca
Dal fiero ramolaccio acuto e franco
Vincitor de la lingua, onde è mestiere
Che trafitta da lui, dimandi bere.

lâtres de la langue toscane. La première est le *Malmantile racquistato* de Lorenzo Lippi, publié en 1676; la seconde est le *Torracchione desolato* de Paolo Minucci. Les Italiens trouvent une grâce inexprimable à toutes les locutions les plus vulgaires du peuple de Florence; ils estiment ces deux poëmes pour le mérite rare de parler bassement et purement le dialecte florentin. L'académie della Crusca, qui, dans ce même siècle, travaillait à son dictionnaire, et qui par-là excitait encore une autre guerre littéraire entre les Toscans et tout le reste des littérateurs italiens, s'était donné une peine infinie pour conserver ce bas langage. Aujourd'hui même quelques écrivains d'Italie sont enthousiastes de tout ce qui porte son cachet, et ils ne regardent comme écrit purement, que ce qui est calqué sur le langage du bas peuple à Florence dans le quatorzième siècle. Pour tous ceux qui ne partagent pas cette manie vulgaire et pédantesque en même temps, les deux poëmes du *Malmantile* et du *Torracchione* n'auront que peu d'intérêt. Après la divine comédie du Dante, le *Malmantile* est peut-être l'ouvrage qui a le plus occupé les érudits italiens, et qui a été publié avec de plus amples commentaires, et le plus de luxe typographique.

Le château du Malmantile, dont la conquête est le sujet de ce poëme, est bâti sur une hau-

teur à huit milles de Florence, dans le val d'Arno inférieur. L'un des héros (cant. 1, st. 64,) dit qu'il peut passer pour la huitième merveille du monde; mais il se garde de désigner sa situation. L'armée qui va l'assiéger, et qui part du voisinage de Florence, s'embarque pour y parvenir, et l'auteur évite soigneusement de nous faire comprendre dans quel pays il nous mène. Le temps n'est pas mieux désigné; les héros et les héroïnes n'ont aucun rapport avec rien de connu; l'autorité de Turpin qui est souvent alléguée, des histoires d'ogres et d'enchantemens, nous renvoient aux temps de la chevalerie, tandis que mille allusions populaires ramènent au dix-septième siècle. L'auteur, pour qu'on ne fît aucune application de ses satires, a évité de fixer sur rien l'imagination; mais il a détruit ainsi tout intérêt et toute curiosité; et quant à sa gaîté, tous ses proverbes et son bas langage me paraissent en cacher bien peu de réelle. J'ai eu peine à trouver quelques strophes qui méritassent d'être citées comme échantillons d'un poëme si vanté (1).

(1) Canto III, St. 3.

Era in quei tempi là quando i geloni
Tornano a chiuder l'osterie de cani;
E talun che si spaccia in milioni
Manda al Presto il tabì pe' panni lani;
Ed era appunto l'ora che i crocchioni
Si calano a l'assedio de' caldani;

La naissance de l'opéra est peut-être le seul événement littéraire en Italie, qui puisse assu-

---

Ed escon con le canne e co' randelli
I ragazzi a pigliare i pipistrelli;

Quando in terra l'armata con la scorta
Del gran Baldone a Malmantil s'invia:
Onde un famiglio nel serrar la porta
Sentì romoreggiar tanta genia.
Un vecchio era quest' nom di vista corta,
Che l'erre ognor perdeva a l'osteria;
Talche tra il bere e l'esser ben d'età
Non ci vedeva più da terza in là.

Per questo mette mano a la scarsella
Ov 'ha più ciarpe assai d'un rigattiere;
Perchè vi tiene infin la faverella
Che la mattina mette sul brachiere.
Come suol far chi giuoca a cruscherella,
Due ore andò a la cerca intere intere:
E poi ne trasse, in mezzo a due fagotti
Un par d'occhiali affumicati e rotti.

I quali sopra il naso a petronciano
Con la sua flemma pose a cavalcioni,
Talchè meglio scoperse di lontano
Esser di gente armata più squadroni.
Spaùrito di ciò cala pian piano
Per non dar ne la scala i pedignoni:
E giunto a basso lagrima e singhiozza
Gridando quanto mai n'hà ne la strozza.

Dicendo forte, perchè ognun l'intenda:
A l'armi a l'armi, suonisi a martello:
Si lasci il giuoco, il ballo e la merenda,
E serrinsi le porte a chiavistello;
Perchè quaggiù nel piano è la tregenda,
Che ne viene a la volta del castello:
E se non ci serriamo o facciam testa,
Mentre balliamo, vuol suonare a festa.

rer de la gloire au dix-septième siècle. L'éclat des arts du dessin, avait fini en même temps que celui de la littérature; Michel-Ange était contemporain de l'Arioste; ses élèves et ses successeurs avaient fleuri avec le Tasse; mais le génie avait cessé en même temps de s'exprimer et par les vers et par le pinceau. Le grand développement de la musique fut postérieur à celui des autres beaux-arts; il semble que la hardiesse de l'esprit se réfugia dans cet asile où elle ne pouvait point être atteinte, et que ceux qui sentaient en eux une force créatrice, ne connurent que l'harmonie dans laquelle ils pussent donner l'essor à leur âme, sans rencontrer les barrières de toutes les inquisitions. Les Italiens n'étaient pas moins admirablement organisés pour la musique que pour la poésie et la peinture; un sens exquis leur faisait et leur fait encore aujourd'hui connaître, sans étude, sans préparation, ce qui est beau, ce qui est pur dans ce genre: les plus habiles compositeurs soumettent avec défiance la musique de leurs opéras nouveaux au jugement des lazzaroni de Naples, et le mouvement simultané de ces bonnets pointus, dont le parterre de Saint-Charles est rempli, indique, dès la première répétition, si la musique nouvelle doit réussir ou tomber. Une belle voix, une belle manière de chanter, est la seule chose qui tire aujourd'hui les Italiens de leur apathie;

j'ai vu les maisons assaillies par le peuple qui remplissait les rues, pour tâcher d'entendre un concert d'amateurs où chantait une femme de talent. Les progrès de la musique se rencontrant avec la décadence de la poésie, la première s'empara de la seconde comme d'une simple décoration; elle la domina, elle la fit plier à ses convenances, et elle fit des pas proportionnés à l'importance qu'elle avait acquise, et à l'assistance qu'elle demandait aux autres arts.

Il est probable que, dès le renouvellement de l'art dramatique, la musique fut souvent unie aux représentations théâtrales. Dans toutes les tragédies, on avait introduit des chœurs à l'imitation de ceux des Grecs, et tous ces chœurs étaient chantés; les pièces pastorales étaient plus constamment encore entremêlées de chants, et accompagnées d'instrumens; mais dans toutes ces compositions la musique n'était qu'accessoire : elle rendait la fête complète, mais elle ne la constituait pas. Ce fut en 1594 que, pour la première fois, cet ordre fut renversé. Octave Rinuccini, poète florentin, bien moins distingué par l'invention ou l'esprit que par une oreille hautement musicale, qui lui faisait sentir dans le langage tout ce qui était propre à s'unir à l'harmonie, s'associa avec trois musiciens, Peri, Jacob Corsi, et Caccini; de concert ils composèrent un drame mythologique, où tous

les beaux-arts devaient réunir toute leur pompe. Rinuccini s'occupa beaucoup moins de paraître lui-même comme poète, que de faire paraître ses associés; il ne négligea point non plus le prestige des décorations et des machines, pour que tous les sens fussent frappés à la fois. Les lettrés avaient conservé le souvenir de la déclamation musicale des Grecs. Peri ou Caccini crurent avoir retrouvé cette déclamation : ce fut le récitatif qu'ils unirent intimément à la poésie, de sorte qu'il n'y eut plus dans l'opéra rien de parlé. La poésie destinée à être toute chantée prit alors un autre caractère; elle ne pouvait plus admettre des développemens qui auraient alongé des scènes déjà trop longues; le poète rechercha les effets, et leur sacrifia la conduite des pièces; il se hâta ou se ralentit, non point selon la marche naturelle de la passion, mais selon celle que la musique pouvait exprimer; il rechercha un autre genre d'harmonie, il s'éloigna de la forme lyrique des canzoni, dont la période était trop longue, et il se rapprocha de celle que Chiabrera, à la même époque, donnait aux strophes de l'ode qu'il empruntait des anciens (1). Cet accord parfait entre la poésie

(1) Cette forme lui sert même pour le dialogue. On en peut juger par cette dispute entre les divinités, qui fait comme le nœud de l'action.

APOLLO. Dimmi possente arciero.

et la musique ne fut point obtenu immédiatement; le trouver fut l'ouvrage de plus d'un siècle. Rinuccini eut la gloire de l'avoir cherché le premier : la perfection dans ce genre était réservée à Métastase. Le premier essai de Rinuccini n'était presque qu'une des métamorphoses d'Ovide mise en dialogue. On voyait Apollon tuer le serpent Python, au moment où ce monstre mettait en fuite les bergers et les nymphes. Tout orgueilleux de sa victoire, il brave l'Amour qui, avec Vénus, était descendu sur la terre; le dieu enfant se venge; Apollon voit Daphné, il la poursuit : elle s'enfuit, et un mes-

---

Qual fera attendi, o qual serpente al varco,
Ch' hai la faretra e l'arco?

AMORE. Se da quest' arco mio
Non fù Pitone ucciso,
Arcier non son però degno di riso,
E son del cielo, Apollo, un nume anch' io.

APOLLO. Sollo; ma quando scocchi
L'arco, sbendi tu gli occhi,
O ferisci a l'oscuro, arciero esperto?

VENERE. S'hai di saper desio
D'un cieco arcier le prove,
Chiedilo al Re de l'onde,
Chiedilo in cielo a Giove:
E trà l'ombre profonde
Del regno orrido oscuro
Chiedi, chiedi a Pluton s'ei fù sicuro?

APOLLO. Se in cielo, in mare, in terra,
Amor, trionfi in guerra,
Dove dove m' ascondo?
Chi novo ciel m' insegna, o novo mondo?

sager vient raconter sa métamorphose. Quatre chœurs partagent en petits actes un petit drame qui n'arrive pas à quatre cent cinquante vers. Les chœurs, divisés en couplets gracieux, semblent plus éminemment faits pour la musique (1). Le reste de l'opéra était probablement

---

(1) Voici la fin du dernier chœur, qui termine la pièce.

S'a fuggir movo le piante
Vero amante,
Contro amor cruda e superba,
Venir possa il mio crin d'auro
Non pur lauro,
Ma qual'è più miser erba.

Sia vil canna il mio crin biondo,
Che l'immondo
Gregge ognor schianti e dirami;
Sia vil fien ch' ai crudi denti
De gli armenti
Tragga ognor l'avida fame.

Ma s'a preghi sospirosi
Amorosi
Di pietà sfavillo ed ardo,
S'io prometto a l'altrui pene
Dolce spene
Con un riso e con un guardo.

Non soffrir, cortese amore
Che 'l mio ardore
Prenda a scherno alma gelata;
Non soffrir ch' in piaggia o 'n lido
Cor infido
M'abbandoni innamorata.

tout en récitatif; on n'y voit point d'ariettes détachées, moins encore de duo ou de morceaux d'ensemble.

Rinuccini, après la Daphné, donna son Euridice, composée de concert avec les mêmes musiciens, et représentée pour la première fois en 1600, pour les noces de Marie de Médicis et de Henri IV; il fit ensuite une Ariane, dont le succès ne fut pas moins brillant. La gloire de l'opéra était assurée; toutes les cours s'empressèrent d'imiter celle de Florence; on perfectionna le premier travail; on donna plus d'action aux pièces de théâtre, plus de variété à la musique, où l'on entremêla l'ariette au récitatif; on inventa les duo et les morceaux d'ensemble, et Apostolo Zéno, après un siècle tout entier, porta enfin l'opéra à ce degré de perfection auquel il pouvait atteindre avant que Métastase eût animé, par la puissance du génie, l'ouvrage de l'esprit.

Apostolo Zéno, vénitien, mais originaire de Candie, était né en 1669. Il avait étudié l'histoire avec passion, et le premier il introduisit

---

Fa ch' al foco de miei lumi
Si consumi
Ogni gelo, ogni durezza;
Ardi poi quest' alma allora,
Ch' altra adora
Qual si sia la mia bellezza.

sur la scène de l'opéra des pièces historiques, au lieu de s'enfermer dans le cercle de la mythologie. La gloire des tragiques français commençait alors à se répandre dans toute l'Europe; il les prit souvent pour modèles, et parmi soixante opéras qu'il a donnés au public, les meilleurs, et ceux qui ont eu le succès le plus constant, sont enrichis par l'imitation de nos classiques. Ainsi dans son Iphigénie, l'intrigue, les situations, les caractères, tout est imité de Racine, mais imité comme il convient à l'opéra; le langage des passions y reçoit cette harmonie rêveuse qui s'accorde avec la musique, et qui a moins de force et de nerf que le langage de la tragédie. Les pièces historiques de son invention, sans être plus romanesques et plus efféminées que celles de Métastase, blessent davantage par ce travestissement de l'histoire, parce qu'on sent que Métastase ne pouvait ni concevoir, ni exprimer autrement la vie humaine, tandis que Zéno parle sans cesse d'amour sans cette harmonie, cette délicatesse, cette ivresse, qui font oublier le reste de l'univers (1).

(1) Voici quelques exemples tirés de son drame *i due Dittatori*, fondé sur la discorde entre le grand Fabius Cunctator et M. Minutius, son maître de la cavalerie pendant la seconde guerre punique. Mais l'amour de deux princesses captives est, pour Zéno, le mobile secret

Zéno écrivit aussi des opéras comiques ; ce genre de spectacle avait commencé en 1597, presqu'en même temps que l'opéra sérieux, et dans son origine, il était copié sur les comédies improvisées : c'étaient de même Arlequin,

---

de ces grands événemens. La carthaginoise Arisbe, prisonnière dans le camp des Romains, emploie le pouvoir de ses yeux à y semer la discorde ; elle s'en félicite (Acte III, Scène VIII.)

Colpì al segno lo stral, Gittati ho i semi
Del civil odio. Vedrò in breve armarsi
Tribuni e Dittatori.
Qual gloria per Arisbe!
E se dirlo a me lece,
Forse Annibale ancor tanto non fece.
A l'uomo il sapere,
L'ardire, il potere
Natura donò.
E a noi che lasciò ?
Astuzia, e beltà.
Ma il sesso più frale,
A senno, e possanza
Sovrasta, e prevale ;
Se d'armi si forti
Valer ben si sà.

Minutius, jaloux du fils de Fabius, le condamne à mourir. Fabius, pour conserver la discipline, ne s'y oppose point, et il dit à son fils traîné au supplice (Acte IV, Sc. VII) :

So qual sono, e qual tu sei.
Tu i pietosi affetti miei,
E la patria avrà i più forti.
Dura invitto ; e ad ogni età

Brighella et tous les masques du théâtre italien, qui en étaient les principaux acteurs. Mais Zéno montra peu de talent pour l'opéra-comique, et ce spectacle si divertissant, si national, et auquel l'Italie doit tant de bonne musique, n'a point eu encore de poète distingué.

Apostolo Zéno fut appelé à Vienne par l'empereur Charles VI, et il fut revêtu en même temps de deux emplois qui ne semblaient pas faits pour être réunis; il fut nommé historiographe impérial et poète de l'opéra de la cour. Sa longue carrière s'est prolongée jusqu'au milieu du siècle dernier : il est mort en 1750, âgé de quatre-vingt-un ans, après avoir vu dans sa vieillesse sa gloire éclipsée par Métastase, qui devait lui succéder.

Enfin le dix-septième siècle eut aussi des au-

In tua gloria passerà
La virtù che teco porti.

Et le fils prend congé de son amante par cette ariette (Acte IV, Sc. VIII) :

Concedimi ch'io baci
Cara la bianca mano,
Favor di tua pietade a l'amor mio.
Ma tu sospiri e taci :
Mi basta il tuo dolor; Ersilia, addio.

C'est toujours la coupe de Métastase, dont Zéno eut la gloire d'être l'inventeur; mais toujours aussi il y manque la vie, le sentiment et la grâce.

teurs dramatiques en très-grand nombre; on récitait devant toutes les cours, sur tous les théâtres, des tragédies, des comédies, des pastorales; mais aucune de ces nombreuses pièces ne pouvait soutenir la comparaison avec celles du siècle précédent; aucune n'a pu se maintenir à côté des pièces du dix-huitième siècle. Les tragédies manquaient absolument de vérité dans la peinture des caractères et des mœurs; leur style était ampoulé, selon le faux esprit du siècle, et leur marche froide; les auteurs se traînaient entre la pédantesque imitation des anciens et le mauvais goût des modernes; leurs pièces ne sont plus qu'un objet d'érudition et de curiosité; aucun théâtre n'en supporterait la représentation, aucun auteur ne pourrait y trouver des exemples ou des idées nouvelles; le poëte ne songeait qu'à étonner le spectateur par de brillantes décorations, ou un grand mouvement sur la scène, et toute vraisemblance était sacrifiée au désir de faire paraître des monstres, des combats, ou des chars avec des chevaux. Les comédies étaient basses et plates, décousues et faites seulement pour le peuple; les pastorales devenaient toujours plus fades, plus précieuses, plus pleines de *concetti*, et si l'opéra était le seul spectacle suivi, c'était aussi le seul qui méritât de l'être.

On a peine à comprendre comment cette dé-

cadence universelle, qui semblait s'étendre, non-seulement sur toutes les branches de la littérature, mais sur toutes les facultés de l'esprit humain, pût s'arrêter elle-même. Le faux esprit semblait devoir conduire nécessairement à l'abandon de l'esprit; le travail sur des minuties devait être suivi de l'abandon de tout travail, et l'on devait s'attendre à ce que l'Italie s'endormît dans le mauvais goût, comme elle s'était endormie une première fois après le siècle d'Adrien. Il est probable que si elle avait été abandonnée à elle-même, toute littérature aurait cessé en effet; et si l'on examine encore aujourd'hui les poètes qui n'ont participé à aucune influence étrangère, on les trouve de dignes successeurs des Marini et des Achillini. L'Italie est, chaque jour, inondée de sonnets toujours plus vides de pensées et de sentimens, toujours plus extravagans pour les métaphores et les antithèses. Chez tous ceux qui ne connaissent que leur propre langue, la poésie est toute entière dans les images; la hardiesse tient lieu de beauté; les sons ronflans, les épithètes oiseuses, remplacent et chassent la pensée. Mais les grands poètes du siècle de Louis XIV, après avoir été pendant plusieurs années renfermés dans leur pays, furent enfin connus des étrangers; leur réputation et leurs ouvrages passèrent les Alpes au commencement du dix-huitième

siècle ; la comparaison entre ces chef-d'œuvres, et les insipides productions des *seicentisti*, réveilla le goût. Les poésies étrangères étaient plus nourries de pensées que les nationales ; et malgré tous les efforts de l'inquisition politique et religieuse, la pensée entra aussi en contrebande en Italie avec la poésie. Un grand mouvement vers les idées nobles et élevées, vers tout ce qui contribue au bonheur de l'homme et à son perfectionnement, animait l'Europe au commencement du dix-huitième siècle. Malgré tous les efforts des princes et des prélats, l'Italie ne put pas y demeurer absolument étrangère. Le premier effet de l'influence des littérateurs français qu'on étudiait, et des Anglais qu'on commençait à connaître, fut de ramener les Italiens à plus de pureté dans les mœurs poétiques et théâtrales. Les poésies de Frugoni, les drames de Métastase, même les comédies de Goldoni, ont en général une tendance morale; et il leur en faut tenir un grand compte, lorsqu'on pense à la corruption universelle du peuple, et à la licence rebutante de tous les poètes du dix-septième siècle. La poésie, rendue aux sentimens honnêtes, se trouva plus propre à en exprimer de généreux. Le premier pas dans le premier des beaux arts devait être le retour à la morale, s'il est vrai que « les grandes pen» sées viennent du cœur ».

CHAPITRE XVII.

Dix-huitième Siècle; Métastase.

Deux hommes nés vers la fin du dix-septième siècle, Frugoni et Métastase, étaient destinés à relever, pendant le dix-huitième, la gloire de la littérature italienne. Charles-Innocent Frugoni, un des plus grands poètes lyriques des temps modernes, était né à Gênes, le 21 novembre 1692, d'une famille noble qui s'éteignit en lui. Il fut élevé chez les Jésuites, et forcé par ses parens, à l'âge de quinze ans, de revêtir l'habit religieux. Après de longues années de souffrances, un pape le dégagea de ses vœux les plus étroits; mais Frugoni demeura prêtre, et par-là fut éloigné de la vie active, et des sentimens domestiques, auxquels la chaleur de son cœur et l'activité de son esprit semblaient l'avoir destiné. L'Italie était alors divisée entre les partisans du goût précieux et affecté que Marini avait introduit, et ceux qui, pour le réformer, ne savaient conseiller qu'une servile imitation des auteurs du seizième siècle, ou des classiques, leurs premiers modèles. Frugoni s'éloigna des uns et des autres; son

génie le portait à quelque chose de plus fort et de plus original : il étudia surtout les poètes nés dans les siècles qui sortaient à peine de la barbarie ; il ne les prit pas pour modèles ; mais il reconnut chez eux des exemples de la vraie grandeur, et il trouva bientôt en lui-même une âme digne de chanter les héros, comme ils doivent l'être, par le cœur et par l'imagination, non par la mémoire, ou par le talent peu glorieux de reproduire ce que d'autres ont déjà fait.

Frugoni a traité les sujets les plus variés dans ses vers ; toutes les passions divines et humaines lui ont fourni des sonnets, des *canzoni*, des morceaux lyriques dans tous les mètres. Mais c'est surtout dans le vers blanc, ou *sciolto*, qu'il surpasse tous ses devanciers, par la noblesse de l'expression, l'éloquence du mouvement qui l'entraîne, la hauteur de la poésie. Peut-être lui reprochera-t-on d'avoir trop souvent introduit la science dans la belle littérature ; il avait des connaissances profondes dans la médecine, la physique, la chimie, les mathématiques, et il leur a trop emprunté d'images ; quelquefois même il a traité en vers des sujets qui semblent étrangers à la poésie ; du moins personne ne l'a fait avec plus d'élégance, et un coloris plus brillant. C'est un travers commun en Italie que de mêler la science à la poésie : ce sont des gens à qui les vastes con-

naissances sont étrangères ; dès qu'ils les ont acquises, ils se hâtent d'en faire pompe, comme de nouveaux riches étalent leurs richesses. D'ailleurs plus on avance dans la civilisation, plus on sent la nécessité de donner à la poésie une nourriture plus substantielle. Lorsque l'enthousiasme ne dicte plus seul les vers, il faut que l'esprit se trouve satisfait aussi bien que l'imagination ; et les Italiens, auxquels la vraie philosophie était interdite, ont mis souvent la science à la place de la pensée. J'ai vu de célèbres improvisatrices se faire un devoir d'étudier la science des nombres, les propriétés des corps, et jusqu'à l'anatomie, pour être en état de répondre en vers aux questions qu'on leur adressait.

Frugoni, poète de la cour de Parme, sous les derniers Farnèse, et les Bourbon qui leur succédèrent, fut directeur des spectacles, et souvent occupé d'une manière ingrate, à traduire de petites pièces de théâtre, à écrire des épithalames et des vers de circonstance, sur des sujets qui ne pouvaient échauffer son génie. Dans cette cour, cependant, il vécut en épicurien, presque toujours amoureux, jusque dans la dernière vieillesse, et conservant avec les passions le feu et l'imagination d'un jeune homme. Il mourut à Parme, âgé de soixante-seize ans, le 20 décembre 1768. Sa réputation,

très-grande en Italie, ne s'est que fort peu étendue chez les nations étrangères, parce que de toutes les poésies c'est la lyrique qui est le moins susceptible d'être traduite, ou même d'être parfaitement goûtée dans une langue qu'on n'entend pas à fond.

Frugoni avait été élève de J. Vincent Gravina, jurisconsulte et philosophe célèbre. Cet homme, doué d'un goût exquis et du génie des lettres fort au-delà de ce qu'indiqueraient ses propres poésies, fut aussi l'instituteur de Métastase. Si la réputation du premier de ses élèves s'est renfermée dans l'Italie, la gloire du second s'est étendue sur toute l'Europe. Aucun homme ne s'est trouvé, par son talent, plus en rapport avec les sentimens des peuples modernes, aucun n'a pu faire un plus grand effet proportionnellement à la hauteur à laquelle il s'est élevé. Né à Rome, le 3 janvier 1698, dans une condition très-obscure, il fut destiné d'abord à être orfévre. Gravina, qui distingua son talent, le prit chez lui, et changea son nom de Trapassi en Metastasio, qui en était la traduction grecque. En même temps qu'il cherchait à l'instruire dans toutes les connaissances humaines dont la poésie peut emprunter le secours, il l'encourageait dans le talent d'improviser, que Métastase semblait avoir reçu de la nature, et qui assouplissait en quelque sorte sa langue poétique, en

lui donnant la sûreté d'exprimer tous les sentimens, toutes les pensées, avec la même grâce et la même facilité. Cependant Métastase s'attacha de lui-même au genre de composition qui devait développer tout son génie. A l'âge de quatorze ans il écrivit une tragédie intitulée *Justin*, qu'on trouve imprimée dans ses œuvres: c'est, à la vérité, une mauvaise pièce; mais l'entreprise seule est honorable pour un si jeune homme; d'ailleurs on y voit que Métastase avait été appelé par la nature à écrire des opéras; sa tragédie en cinq actes est encore un opéra, le mouvement des vers est tout entier musical, et le chœur est coupé par des ariettes, telles qu'il en devait insérer plus tard dans ses meilleures pièces. Gravina mena ensuite son élève à Crotone sa patrie, dans le royaume de Naples, pour lui faire suivre les leçons de Gregorio Caroprese, qui avait été son maître à lui-même dans la philosophie platonicienne. A son retour à Rome, il y mourut en 1718, laissant, par son testament, tout son bien, qui était assez considérable, à Métastase son élève.

L'Italie avait été, pendant un siècle et demi, dépouillée de tout éclat littéraire; la nature parut vouloir la dédommager en lui donnant Métastase. Aucun de ses écrivains n'a peut-être été plus complétement poète, aucun n'a peut-être réuni une plus grande mobilité dans l'ima-

gination, une plus grande délicatesse dans la sensibilité, à un plus grand charme dans le langage; aucun n'a peut-être été, par son style seul, peintre plus gracieux, et musicien plus flatteur pour l'oreille. Métastase n'a point prétendu s'élever aux hauteurs du génie; il ne s'est essayé dans aucune de ces créations mâles et fières, qui, par leur sublimité, excitent en nous l'admiration et le respect. Il a voulu être, il a été le poète de l'opéra; et dans cette carrière limitée, il a surpassé tout ce que sa nation elle-même, tout ce qu'aucune autre nation a produit de plus distingué. Il a connu, il a saisi avec précision la nature du théâtre auquel il se destinait et son propre talent; et dans un genre où aucun autre poète peut-être n'a acquis une vraie gloire, il a produit les poésies les plus nationales que possède l'Italie, celles qui sont gravées le plus profondément dans la mémoire de tout le peuple.

Le but du théâtre tragique, diversement expliqué par les divers critiques, diversement entendu par les différens peuples, a pu en effet varier avec les temps et les lieux. Il a pu être tour à tour chez les anciens, religieux, moral, politique, lorsqu'en révélant les lois immuables de la destinée, les poètes voulaient fortifier des âmes fortes par la connaissance du malheur; il a pu être chez les modernes, ou la simple re-

cherche des émotions profondes, ou le tableau vivant de la nature, ou, selon un système plus noble, le culte du beau dans les œuvres de l'esprit, le charme de l'harmonie dans l'unité, la réunion de l'admiration pour l'art dans sa perfection, avec la vérité dans la nature.

Mais le théâtre de l'opéra n'était point d'une si noble origine : né à la cour voluptueuse des princes, il ne pouvait être destiné à former des héros; on lui demandait de réunir toutes les jouissances, toutes les émotions à la fois; de captiver en même temps les yeux, les oreilles, et les plus tendres affections du cœur; d'ennoblir la volupté, de la sanctifier en quelque sorte par le mélange de sentimens délicats et relevés; et, si l'on veut y chercher un but politique par-delà la jouissance actuelle, d'ôter au prince tout remords de sa mollesse, aux sujets toute pensée par-delà le temps présent. Tel l'opéra était né à la cour des Médicis et des Farnèse, ou sur ces théâtres de Venise, dont le sénat entretenait la volupté par raison d'État; tel Métastase le trouva lorsqu'il put penser et écrire; et, sans se rendre compte de ce qu'il y avait d'efféminé dans ce genre de poésie, il s'abandonna au mouvement de son cœur, qui le portait lui-même vers cet épicuréisme délicat; qui réunissait à ses yeux l'héroïsme, la gloire, la vertu avec l'amour; il écrivit de manière à

entretenir, à augmenter, à porter au comble cette ivresse de toutes les jouissances de la vie, que la musique, la danse, la peinture, et une poésie plus ravissante encore que ces beaux-arts, excitent en commun dans l'âme du spectateur.

Les précédens auteurs d'opéra, balançant entre l'imitation des tragiques grecs, des français, quelquefois des espagnols, et des poètes pastoraux de l'Italie, n'avaient point reconnu quelles étaient les lois propres au genre; Métastase les fixa d'une main assurée, sans craindre les accusations d'une critique pédantesque. Loin de s'asservir à l'unité de lieu, il se fit une loi de changer souvent la scène, puisque l'éclat des décorations et des coups de théâtre devait faire une partie du charme de l'opéra. Il observa mieux l'unité de temps; cependant il étendit les bornes qui lui étaient fixées, de manière à faire entrer dans les vingt-quatre heures le plus d'événemens, de pompes et de cérémonies, que la complaisance des spectateurs voudrait en admettre; il limita l'unité d'action par la nécessité qui lui était imposée d'employer sur le théâtre trois amoureux et trois amoureuses, que le musicien voulait faire contraster; il donna à presque toutes ses pièces un dénouement heureux, parce que la langueur de l'âme qu'entretient la musique, aurait été troublée par des émotions trop fortes ou trop doulou-

reuses ; il unit, par un art merveilleux, par un art que personne n'a possédé au même degré que lui, le naturel de l'expression à toute l'élévation, à toute la richesse de la poésie lyrique ; enfin, il sut trouver dans les mots, dans la langue, une harmonie ravissante, que les plus sublimes accords de Pergolèse devaient se contenter de conserver fidèlement.

Métastase a composé vingt-huit grands opéras, sans compter plusieurs pièces plus courtes, plusieurs fêtes et divertissemens, qui sont également dialogués, entremêlés de récitatifs et d'ariettes, et souvent animés par une action théâtrale. Il a pris indifféremment ses sujets dans la mythologie et l'histoire ; il a représenté alternativement tous les peuples et tous les pays de l'ancien Monde ; il a aussi emprunté de l'Arioste une pièce romantique et chevaleresque, son Roger, qui appartient au moyen âge. Cette grande variété de pays, de siècles et de mœurs, a fourni à Métastase un des grands ornemens de la scène lyrique, une grande variété de décorations et de costumes, et même une grande richesse d'images locales dont il a orné sa poésie ; mais il est loin d'y avoir pris la variété de caractères, d'intérêts et de passions, qu'il pouvait y puiser s'il avait cherché davantage à être le peintre de la nature et de l'histoire. Métastase, animé par un vif sentiment musical,

avait subordonné l'art qu'il exerçait à ce sentiment. La musique, si éminemment riche pour exprimer les passions, ne peut point marquer les situations; elle deviendrait ridicule si elle entreprenait de prendre un caractère conforme aux mœurs et au langage de chaque peuple; elle nous rebuterait, si elle devenait sauvage pour exprimer la barbarie; si, en chantant l'amour, elle conservait aux Romains leur orgueil, aux Orientaux leur despotisme. Métastase, pressentant en quelque sorte cette uniformité de la musique, n'a point suivi ses héros à Rome, dans la Grèce, dans l'Orient; quelque nom qu'il leur donne, de quelques habits qu'il les revête, ce sont toujours des hommes d'une même espèce, dont les mœurs, les caractères, les passions, sont partout semblables, et la scène est pour eux au théâtre lyrique. Ces mœurs, dont aucune nation n'a jamais donné l'exemple, sont un mélange singulier de pastoral et de chevaleresque. L'amour est dans tous ces drames la passion nécessaire, le sentiment le plus irrésistible, le mobile de toutes les actions. Mais comme toutes les passions sont idéalisées aussi bien que celle-là, le poète porte tout à l'extrême, et l'amour de la patrie et de la liberté, et la loyauté au souverain, et l'amour filial, et le point d'honneur chevaleresque. Ce sont des sentimens comme on n'en voit point

dans le monde, un dévouement comme aucune vertu ne l'exige; et, d'autre part, un degré de bassesse et de perfidie, qui, Dieu merci, ne se rencontre point non plus. Dans toutes ses pièces, Métastase a toujours fait naître la péripétie du combat entre l'amour et le devoir, ou entre deux devoirs, toujours pris dans cette législation tout idéale. L'action est compliquée par la perfidie de quelque rival, ou de quelqu'agent subalterne, sur lequel tout l'odieux doit porter, et qui est tout peint en noir, comme les autres sont tout peints en rose. L'intrigue se dénoue par quelque grand acte de vertu, ou par la tentative échouée d'un grand crime, et la pièce se termine presque toujours heureusement; si quelqu'un doit mourir, c'est tout au plus un grand coupable.

De ces mœurs, partout les mêmes, de cette exagération dans les caractères, et de ces catastrophes toujours également heureuses, il est résulté une grande monotonie. Une pièce de Métastase donne l'idée de toutes les autres, et en connaissant la manière de l'auteur, on peut presque toujours prévoir, dès l'ouverture de chacune, quel en sera le nœud, quel en sera le dénouement.

Si l'on ne perd pas de vue que Métastase a écrit des opéras, que les émotions qu'il excite doivent toutes être musicales, qu'elles ne doi-

vent jamais être assez fortes pour laisser une douleur profonde dans le cœur, on ne lui reprochera ni sa mollesse, ni son monde idéal, ni ses catastrophes heureuses; on sentira que ce sont les défauts du genre, et non pas les siens; et l'on reconnaîtra qu'il a possédé aussi les beautés du genre au suprême degré; qu'il a su ouvrir toutes ses pièces d'une manière frappante, grandiose, et qui captive l'intérêt; qu'il a su exposer clairement une action presque toujours compliquée, et y introduire de bonne heure les spectateurs jusqu'au centre; qu'il a eu un art infini pour trouver et pour varier des situations attachantes; qu'il excite, en quelque sorte, à volonté, un intérêt passionné par sa manière de nouer une intrigue; qu'il donne à l'amour le langage le plus tendre et le plus sensible; qu'il exprime même avec une grande vérité ces sentimens surnaturels de loyauté, d'amour filial, d'amour de la patrie, auxquels il attribue une action tout-à-fait idéale; que sa versification, dans le récitatif, est la plus douce, la plus harmonieuse, la plus pure, dont aucune langue puisse se vanter; que ses ariettes ou strophes qui terminent les scènes, ont le plus beau mouvement lyrique et une richesse de poésie que les plus grands maîtres n'ont pas surpassée; qu'enfin, la proportion de la pensée au chant est toujours conservée si habilement,

que jamais aucune image, aucun sentiment, n'est donné au musicien, qui ne soit de nature à être développé par le chant, et qui ne soit essentiellement harmonique.

Mais il ne faut point, avec plusieurs italiens, considérer Métastase comme un poète tragique; il ne faut point le donner pour modèle aux étrangers, dans aucun autre genre que celui de l'opéra. Il ne faut pas dépouiller ses pièces du prestige de la musique, et les faire réciter par des acteurs tragiques, comme on le fait trop fréquemment aujourd'hui en Italie. Comparées alors avec ce qu'elles ne doivent point être, leurs mœurs efféminées, leur invraisemblance, leur manque de liaison, choquent tous les yeux. Dès que ce drame musical nous est donné pour une tragédie, nous nous souvenons que la tragédie est consacrée à donner à l'âme les émotions les plus fortes par le tableau de la destinée humaine, et nous sentons qu'aucune émotion ne peut être forte, si elle n'est fondée sur la vérité. Le poète tragique doit nous transporter tout entiers sur la scène où il nous présente une grande action. Nous devons retrouver les lieux, les mœurs, les préjugés, les passions, dans leur ensemble, dans leur rapport entre elles; nous devons respirer en quelque sorte l'air que les héros qu'on fait parler respiraient. C'est ce que les Grecs faisaient, c'est

ce que les Allemands ont su faire. On a reproché aux Français d'avoir donné à tous les héros de l'antiquité les sentimens et le langage de leurs compatriotes ; c'est un tort sans doute ; mais il n'est pas si grand que celui d'en avoir fait des êtres tout idéaux. Nous pouvons nous mettre en harmonie avec les premiers, en qui tout est vrai, dès qu'on oublie leurs noms ; nous ne le pouvons pas avec les seconds, qui n'ont point de modèle dans la nature.

Pour faire connaître le théâtre de Métastase, autant que je puis le faire par des traductions et des extraits, je présenterai d'abord l'analyse détaillée d'une de ses meilleures pièces, son Hypsipyle ; afin de faire voir, en quelque sorte, la fabrique des caractères et celle des événemens, pour tout l'opéra italien. Nous ne pourrons soumettre au jugement, à la froide raison, cet enchaînement d'événemens étranges et de situations brillantes dont Métastase composait ses pièces, sans mettre dans un jour frappant leur invraisemblance et le manque d'art dans leur composition : aussi nous ne répéterons point cette analyse, qui peut paraître odieuse, sur d'autres pièces où nous trouverions presque toujours les mêmes défauts ; nous nous contenterons donc de rassembler sous les yeux des lecteurs, ce que nous aurons trouvé de plus beau dans le reste de son théâtre.

La pièce d'Hypsipyle est une des plus poétiques, une de celles où l'intérêt romanesque est le plus vivement excité, où le péril des principaux personnages est le plus constant, et tient, par conséquent, le spectateur dans la plus vive anxiété; c'est en même temps une des mieux versifiées, une de celles où le dialogue est tour à tour le plus tendre, le plus passionné, le plus éloquent : mais il faut, pour y trouver du plaisir, se prêter à toutes les invraisemblances de faits et de caractère; se laisser transporter dans ce monde idéal, où rien n'arrive comme dans le nôtre, et où les lois même de la morale semblent reposer sur d'autres principes.

La scène d'Hypsipyle est à Lemnos; le théâtre représente le temple de Bacchus, dont on célèbre la fête. Hypsipyle et Rhodope sa confidente paraissent armées en bacchantes. Hypsipyle vient de prononcer le serment d'une affreuse conjuration entre les femmes lemniennes; elles se sont engagées à massacrer les Lemniens, qu'on attend d'une longue expédition en Thrace. La princesse qui a feint d'entrer dans ce complot, charge Rhodope d'aller sur le rivage, pour empêcher son père, le roi Thoas, de débarquer, et le dérober ainsi au massacre projeté. Mais il est trop tard, Eurynome, la plus féroce des bacchantes, et celle qui avait déterminé les Lemniennes à répandre

le sang de leurs époux et de leurs frères, vient annoncer le débarquement de Thoas, éveiller la fureur des bacchantes en excitant leur jalousie, et leur donner les derniers ordres pour le massacre qui doit s'effectuer dans la nuit. Hypsipyle la seconde, et paraît, dans ses discours, plus féroce qu'Eurynome elle-même. On se demande le but d'une feinte qui facilite tous les projets d'Eurynome, et qui cause la mort de tant de malheureux, tandis qu'Hypsipyle a si mal pris ses mesures pour sauver son père, qu'elle attend le débarquement de Thoas, avant de donner à une jeune princesse sa confidente, la commission de le retenir au port. Au reste, le discours d'Eurynome est fort beau ; il a le double mérite d'avoir, en peu de vers, l'éloquence entraînante du moment, et d'exposer au spectateur, ce qui était singulièrement difficile, les motifs d'un complot si étrange, de manière à lui donner quelque vraisemblance (1).

---

(1) ISSIPILE, *Atto I. Sc. II.*

EURINOME.

Rodope, Principessa,
Valorose compagne, a queste arene
Dalle sponde di Tracia, a noi ritorno
Fanno i Lenni infedeli. A noi s'aspetta
Del sesso vilipeso
L'oltraggio vendicar. Tornan gl'ingrati,
Ma dopo aver tre volte
Viste da noi lontano

« Rhodope, princesse, compagnes valeureu-
» ses, ils arrivent enfin sur nos rivages, ces
» Lemniens infidèles, de retour de la Thrace;
» c'est à nous de venger l'outrage qu'a reçu
» d'eux tout notre sexe : ils reviennent les in-
» grats, mais après avoir vu trois fois loin de
» nous la terre renouveler ses moissons : ils re-
» viennent à nous, mais c'est pour produire à
» nos yeux les fruits infâmes de leurs infidèles
» amours ! Ils conduisent avec eux leurs maî-
» tresses barbares, qui couvrent leur visage de
» couleurs bizarres, qui se nourrissent du lait
» des bêtes fauves, et qui, cependant, s'enor-
» gueillissent d'avoir triomphé de votre beauté,

Le messi rinnovar. Tornano a noi,
Ma ci portan sugli occhi
De talami furtivi i frutti infami;
E le barbare amiche
Dipinte il volto, e di ferinco latte
Avezzate a nutrirsi, adesso altere
Della vostra beltà vinta e negletta.
Ah vendetta, vendetta!
La giurammo; s'adempia. Al gran disegno
Tutto cospira, l'opportuna notte,
La stanchezza de rei, del Dio di Nasso
Il rito strepitoso, onde confuse
Fian le querule voci
Fra le grida festive. I padri, i figli,
I germani, i consorti
Cadano estinti; e sia fra noi commune
Il merito o la colpa. Il grande esempio
De' femminili sdegni,
Al sesso ingrato a serbar fede insegni.

» de l'avoir fait négliger : ah ! vengeance, ven-
» geance ! nous l'avons jurée, achevons : tout
» conspire pour ce noble dessein ; la nuit nous
» favorise, et la fatigue des coupables, et les
» rites bruyans du dieu de Naxos, qui étouffe-
» ront leurs plaintes dans les clameurs de nos
» fêtes. Qu'ils périssent, et les pères et les fils,
» et les frères et les époux : que la gloire ou le
» crime en soient communs entre nous ; et que
» ce terrible exemple de l'indignation des fem-
» mes, apprenne à un sexe ingrat à conserver
» sa foi ! »

Thoas arrive avec les Lemniens ; Hypsipyle troublée n'ose répondre à ses caresses ; cependant il est entouré de soldats armés, il n'aurait à combattre que des femmes, un mot que lui dirait sa fille déroberait à cette boucherie ses braves compagnons d'armes. Rien au reste ne justifie la fureur bizarre des femmes lemniennes ; on ne voit dans Thoas que bonté, que prévenance, que support. Le langage que lui prête Métastase respire une tendresse paternelle qui enchante ; mais un autre caractère aurait donné plus de vraisemblance au complot auquel il est en butte (1). « Viens, dit-il à Hypsipyle, viens,

---

(1) *Atto I, Sc. III.*

TOANTE.

Vieni o dolce mia cura
Vieni al paterno sen, da te lontano ;

» ô doux objet de mes soins, viens sur le sein » de ton père : éloigné de toi, je sentais tout » le poids de mes années. Mais, ô ma fille, à

Tutto degli anni miei sentiva il peso;
E tutto, o figlia, io sento
Or che appresso mi sei
Il peso alleggerir degli anni miei.

ISSIP. (Mi si divide il cor.)

TOANTE. Perchè ritrovo
Issipile si mesta?
Qual mai freddezza è questa
All'arrivo d'un padre?

ISSIP. Ah tu non sai.....
Signor.....

ROD. Taci

ISSIP. (Che pena!)

EURIN. (Ah mi tradisce
La debolezza sua!)

TOANTE. La mia presenza
Ti funesta cosi?

ISSIP. Non vedi il core;
Perciò.....

TOANTE. Spiegati.

ISSIP. Oh Dio!

TOANTE. Spiegati o figlia;
Se l'imeneo ti spiace
Del prence di Tessaglia
Che a momenti verrà....

ISSIP. Dal primo istante
Che il vidi l'adorai.

TOANTE. Forse in mia vece
Avvezzata a regnar, temi che sia
Termine di tuo regno il mio ritorno?
T'inganni. Io quì non sono
Più sovrano nè Rè. Punisci, assolvi
Ordina premi e pene : altro non bramo,
Issipile adorata,
Che viver teco, e che morirti accanto.

» présent que je t'ai près de moi, tout ce poids » de mes années, je sens qu'il ne m'accable plus.

» Hypsip. Mon cœur se brise !

» Thoas. Pourquoi trouvai-je Hypsipyle si » triste ? Quelle est donc cette froideur au re- » tour de son père ?

» Hyps. Ah ! tu ne sais point, seigneur !....

» Rhodope. Tais-toi.

» Hyps. Quel tourment !

» Eurynome (Je le vois, sa faiblesse va me » trahir).

» Thoas. Ma présence t'apporte-t-elle donc » des pensers si funestes ?

» Hypsip. Tu ne vois point mon cœur, et » pour cela.....

» Thoas. Explique-toi ?

» Hyps. O Dieux !

» Thoas. Explique-toi ma fille : si l'hyménée » du prince de Thessalie, que j'attends à l'in- » stant, te déplaît.....

» Hypsip. Ah ! je l'ai adoré dès l'instant que » je l'ai vu.

» Thoas. Peut-être accoutumée à régner à ma » place, crains-tu que mon retour ne soit le » terme de ton empire. Détrompe-toi, je ne » suis plus ici, ni souverain, ni roi ; punis, » absous, distribue les récompenses et les pei- » nes, Hypsipyle adorée, je ne désire plus que » de vivre avec toi, de mourir à tes côtés ».

Cependant Thoas et les Lemniens se retirent pour se livrer au sommeil; Hypsipyle renouvelle la promesse de massacrer son père. Eurynome nous apprend la cause de ses fureurs; elle veut venger son fils Léarque, qui, après avoir tenté d'enlever Hypsipyle, avait été exilé par Thoas, et qu'on croit mort en exil. Elle va donner les ordres pour commencer le massacre; mais à peine est-elle sortie du théâtre que Léarque y entre : il y trouve Rhodope qui l'avait aimé une fois, et qui l'avertit de fuir une terre où tous les hommes sont dévoués à la mort. Léarque ne veut point la croire. Il est entré à Lemnos à la tête d'une bande de pirates, pour troubler les noces de Jason, prince de Thessalie, qu'on attend d'heure en heure, et qui doit épouser Hypsipyle. Léarque pénètre dans les jardins du palais; bientôt Hypsipyle y conduit son père, qu'elle cache dans un bosquet pour le dérober à la fureur des bacchantes. Léarque entend leur entretien, il voit que Rhodope ne l'avait point trompé, et il cherche par un stratagème à écarter Thoas pour se mettre à sa place; espérant qu'Hypsipyle reviendra le chercher, et qu'il en profitera pour l'enlever. En effet il appelle Thoas, il le presse, au nom de sa fille, de se cacher ailleurs, car son asile est déjà découvert, et dès que Thoas est parti, il entre lui-même dans le bosquet.

La scène change ensuite, et Eurynome vient annoncer aux femmes assemblées dans le temple de la Vengeance, que quelqu'une d'entre elles a trahi son vœu, et qu'un homme armé a été rencontré dans une des avenues du palais : les Lemniennes, ajoute-t-elle, l'entourent, le combattent, et seront sans doute bientôt victorieuses. Tout-à-coup Jason, car c'était lui, paraît l'épée à la main, poursuivant les femmes qu'il a mises en fuite. Il trouve, avec étonnement, Eurynome et Hypsipyle donnant des lois à ces meurtrières. Il aborde cependant son épouse future avec les expressions les plus tendres et les plus passionnées : il est reçu avec non moins d'amour; mais sa surprise se change en horreur, lorsqu'il apprend le massacre des Lemniens qui vient de s'effectuer, et lorsque Eurynome lui annonce que son épouse elle-même vient d'assassiner son père. Hypsipyle confirme ce récit qui la couvre de honte aux yeux de son amant. Elle a même eu soin de faire placer le cadavre défiguré d'un Lemnien sur le lit de Thoas, afin de tromper tous les yeux. Jason s'éloigne de ce séjour du crime, maudissant l'épouse dénaturée qu'il était venu y chercher.

Au commencement du second acte, Eurynome vient, au milieu de la nuit, dans le même bosquet où Hypsipyle avait caché son père. « Par» tout, dit-elle, je vois quelque objet funeste

» qui reproche à mon âme ses fureurs ; c'est à » vous, solitaires horreurs, à défendre mon » cœur contre les remords qui le poursuivent ; » répétez-moi que l'ombre de mon fils n'erre » plus sans être vengée, qu'elle ne soupire plus » après le trajet du Léthé, et que par tant de » crimes j'ai du moins acheté sa paix (1) ». Le fils qu'elle invoque est auprès d'elle dans ce même bosquet ; mais ce chef de pirates est plus poltron qu'une femme ; il se montre avec défiance, il s'enfuit au moindre bruit, et sa voix augmente le trouble d'Eurynome qui la reconnaît. Hypsipyle survient pour retirer son père du lieu où elle l'avait caché ; elle explique à Léarque, qu'elle croit être Thoas, les moyens préparés pour sa fuite. Eurynome l'entend, et va appeler les bacchantes. Léarque, effrayé par l'approche des flambeaux, lui échappe avant d'être reconnu. Cependant Eurynome fait entourer le bois par ses bacchantes : elle ordonne qu'on en visite tous

(1) Eur. Ah ! che per tutto io veggo
Qualche oggetto funesto
Che rinfaccia a quest' alma i suoi furori !
Voi solitari orrori,
Da seguaci rimorsi
Difendete il mio cor. Ditemi voi
Che per me più non erra invendicata
L'ombra del figlio mio ; che più di Lete
Non sospira il tragitto ;
E che val la sua pace il mio delitto.

les asiles, ou qu'on y mette le feu; et comme elle croit être sur le point de poignarder elle-même Thoas, on amène à ses pieds Léarque; coup de théâtre qui ferait de l'effet s'il n'était pas sans cesse répété par Métastase. Les bacchantes sont supposées demander sa mort; dans la vérité, elles ne disent rien; Rhodope qui survient, et qui aime encore Léarque, feint, pour le sauver, de vouloir hâter son supplice; elle fait emmener Eurynome; elle ordonne à ses compagnes d'aller préparer le sacrifice dans un lieu public, et elle reste seule à la garde de Léarque : dès que toutes les femmes se sont écartées, elle lui rend la liberté. Si les Lemniennes étaient si faciles à tromper, Hypsipyle aurait pu s'épargner une moitié de ses funestes artifices.

La scène change ensuite, et au lever du soleil, on voit Jason sur le bord de la mer, non loin de ses compagnons d'armes endormis. Après un monologue dans lequel il reproche à Hypsipyle sa perfidie et sa férocité, fatigué d'une longue veille, il s'endort lui-même sur le gazon. Learque arrive auprès de lui; il voit son rival à ses pieds, seul et sans défense : il tire son poignard pour l'assassiner, lorsque Hypsipyle survient, et arrête son bras, en le menaçant de réveiller Jason. Elle le force à lui livrer son poignard; mais Léarque se venge, en appelant lui-même Jason, et en lui criant qu'on le trahit. Le prince

thessalien s'éveille, il voit Hypsipyle devant lui un poignard à la main, et il ne doute pas que celle qui a tué son père n'ait voulu ensuite égorger son amant. En vain elle cherche à se justifier, à le détromper sur le sort de son père, Jason ne l'écoute qu'avec horreur, et repousse ses tendresses comme si elles devaient le souiller; mais à peine s'est-elle éloignée, que Thoas arrive auprès de Jason, et sa vie et ses discours justifient pleinement Hypsipyle. Jason éveille alors ses compagnons d'armes : il veut arracher Hypsipyle du palais de ces furies, obtenir d'elle son pardon, et venger en même temps le sang que les Lemniennes ont répandu.

Au commencement du troisième acte, le théâtre représente un lieu écarté non loin de la mer, où Léarque est placé en embuscade avec deux des pirates qui l'ont suivi. Thoas, qui n'a pu rester en repos dans les tentes de Jason, s'avance de ce côté, et Léarque qui, avec ses deux compagnons, semble ne pas se croire assez fort pour arrêter ce vieillard, les envoie chercher du renfort, tandis qu'il s'approche seul de Thoas pour le retenir dans ce lieu en le trompant. Il lui confesse ses fautes, il exprime son repentir, il implore son pardon, il parvient enfin à le toucher, et il prend sa main comme gage de leur réconciliation : mais dans ce moment les pirates arrivent, et l'entourent; et Léarque

changeant de langage, demande à Thoas de se rendre son prisonnier. Ce sont là ces révolutions que les Italiens appellent *di bei colpi di scena*, et qui sont à la conduite d'une pièce, à peu près ce que les concetti sont au style. En effet le langage, dans ces situations brillantes, est entaché des mêmes défauts : il y a de l'esprit, de la noblesse, mais point de naturel. On le couvre d'applaudissemens au théâtre, on l'admire, on le cite ; mais les antithèses avertissent de l'affectation. Léarque dit au roi qui méprise la vie : « Langage vain et trompeur ! tout être vivant » désire se conserver ; la fermeté est un art pour » tromper le crédule vulgaire, que les héros » affectent dans d'extrêmes dangers ; mais je lis » dans ton âme, et je sais que tu trembles ». Et Thoas répond en parodiant presque ce discours : « Langage vain et trompeur ! tu ne peux » être tranquille, car je sais que l'amour de la » vertu naît avec nous : s'il ne suffit pas pour » faire éviter la faute, il suffit du moins pour la » punir. C'est un don du ciel ; mais il se change » en châtiment pour celui qui en abuse. Le » plus cruel tourment des méchans est de con- » server dans leur cœur, en dépit d'eux-mêmes, » l'idée du juste et le germe de l'honneur. Je lis » dans ton ame, et je sais que tu trembles (1) ».

(1) Issipile. *Atto III, Sc. I.*

Learco. Fole son queste.

Cependant Rhodope qui a vu enlever Thoas, et Hypsipyle qui est instruite de son enlèvement, invoquent la protection de Jason, et l'excitent à la vengeance. La scène change, et représente le vieux port où les vaisseaux de Léarque sont à l'ancre. Léarque et Thoas sont déjà à bord du vaisseau; Jason, Hypsipyle et Rhodope arrivent à leur poursuite avec les Argonautes. Jason veut attaquer à l'instant les vaisseaux ennemis; mais Léarque, qui paraît sur le pont, menace d'égorger auparavant Thoas, sur la tête duquel il tient un poignard suspendu. Il ne consent à rendre ce prisonnier qu'autant qu'Hypsipyle se remettra elle-même en son pouvoir.

Ogni animal che vive
Ama di conservarsi; arte che inganna
Solo il credulo volgo, è la fermezza
Che affettano gli eroi ne' casi estremi.
Io ti leggo nell' alma e so che tremi.
....

TOANTE. Fole son queste,
Tranquillo esser non puoi;
So che nasce con noi
L'amor della virtù. Quando non basta
Ad evitar le colpe,
Basta almeno a punirle. E' un don del cielo
Che diventa castigo
Per chi ne abusa. Il più crudel tormento
Ch' hanno i malvagi, è il conservar nel core
Ancora a lor dispetto,
L'idea del giusto, e dell' onesto i semi.
Io ti leggo nell' alma, e so che tremi.

Hypsipyle, malgre sa propre répugnance, malgré l'opposition de Thoas, malgré les menaces de Jason, s'avance lentement vers le vaisseau du pirate. Dans ce moment, Jason aperçoit Eurynome qui vient aussi chercher son fils; il la saisit, et lève à son tour un poignard sur sa tête; il menace aussi de la tuer : il redemande la liberté de Thoas. Les deux victimes sont sous le couteau des deux meurtriers, symétriquement aux deux bouts du théâtre. Mais après que ce spectacle a duré assez long-temps, Léarque cède, et renvoie Thoas en échange de sa mère : seulement, comme pour mettre le comble à l'invraisemblance, il éprouve un remords de cet acte de vertu, il s'accuse de sa faiblesse, il se poignarde, et se jette dans la mer.

Peu de drames ont plus de coups de théâtre qu'Hypsipyle, et si l'on peut faire absolument abstraction de la vraisemblance, si l'on peut croire toujours ce que l'auteur annonce sans le motiver, peu de pièces excitent plus d'intérêt. Mais presque tous ces coups de théâtres ont été répétés jusqu'à satiété; ces poignards suspendus sur la gorge d'un père, d'une mère, d'un fils, d'une amante; cette réponse laconique à tous les plus beaux discours, *vieni o l'uccido*; ces libérateurs qui tiennent le poignard qu'ils ont arraché aux assassins, et qui sont accusés eux-mêmes du crime; ces mères qui, en croyant

poursuivre leur ennemi, trouvent leur fils à sa place, et augmentent son péril : ce sont là les mœurs de la tragédie italienne, des événemens tout faits, comme les caractères le sont aussi, des situations qu'on peut amener partout, sans égard au temps et au lieu ; et c'est avec toute cette monnaie courante qu'il est si facile aujourd'hui de faire des drames en Italie, que chaque troupe se croit obligée d'avoir son poète, et qu'on assure que plus d'un opéra sérieux a été l'ouvrage d'un cordonnier.

Les caractères, plus encore que les situations, sont répétés d'une manière fastidieuse dans les pièces de Métastase. L'absence de toute nationalité, et l'exagération des vertus ou des vices ne laissent au poète aucun moyen de diversifier ses personnages ; il n'en fait jamais paraître un sur la scène qui soit ou vertueux ou scélérat à demi : il suppose toujours qu'un vice entraîne tous les autres, que la vertu n'a pu commettre aucune faute ; en sorte qu'il renonce à l'intérêt que peuvent exciter quelquefois de grands coupables, tout comme à celui qu'éveille le combat et le triomphe momentané des passions dans un cœur vertueux. Nous verrons, en parlant de la comédie italienne, comment les masques sont des personnages constans, comment Pantalon, Arlequin, Brighella, sont dans toutes les comédies le même homme, avec

un caractère et un esprit donnés, mais placé seulement dans des circonstances nouvelles. L'opéra tragique italien a été conçu sur le même modèle. Il n'y a non plus qu'un nombre donné de masques qu'on mette jamais en scène; chacun d'eux est l'essence, le type primitif d'un certain caractère; du tyran, du bon roi, du héros impétueux, de l'amant timide, du traître et de l'ami fidèle; à ces personnages invariables Métastase fait revêtir le nom et les habits d'un Grec ou d'un Romain, d'un Persan ou d'un Scythe; mais il ne leur donne rien de plus de la nation dont il leur fait porter le nom, et en changeant les costumes, le même drame pourrait tout aussi bien appartenir à l'autre extrémité de l'Univers.

Métastase avait commencé sa carrière, dans l'opéra, par sa Didon abandonnée, pièce faite sur un sujet ingrat, et dont il ne tira pas même tout le parti dont il est susceptible; car son Enée est odieux au dernier degré, et cependant il veut en faire un héros; mais le charme de sa versification l'avait mis, dès ce premier essai, au-dessus de tous ses rivaux: il s'éleva encore dans les pièces suivantes; et sa réputation le fit, en 1729, appeler à Vienne par l'empereur Charles VI, comme poète impérial, lorsque Apostolo Zeno voulut se retirer à Venise. Métastase continua à vivre dans cette capitale, et à

'y travailler pour la cour, jusque dans une vieillesse avancée; il y mourut le 12 avril 1782, âgé de quatre vingt-quatre ans. Ses neuf drames les plus estimés, qu'il composa pendant les dix premières années de son séjour à Vienne, sont Hypsipyle, l'Olympiade, Démophoon, la Clémence de Tite, Achille à Scyros, Cyrus, Thémistocle, Zénobie, et Régulus. Nous parcourrons quelques-unes de ces pièces pour en faire remarquer ou l'esprit général, ou les morceaux brillans; mais nous ne les suivrons plus scène par scène; ce travail ingrat ne doit pas être répété.

L'Olympiade est une pièce tendre, passionnée, et purement écrite, mais où l'on chercherait en vain de la vraisemblance dans les événemens, ou du naturel ailleurs que dans l'amour. La scène est aux Jeux olympiques, que le poète suppose présidés par Clisthène, roi de Sicyone. Ce roi a offert sa fille Aristée, pour être le prix du vainqueur à la lutte. Deux amis, Lycidas et Mégaclès, aiment également Aristée: Lycidas n'a point été exercé dans les combats olympiques; Mégaclès, au contraire, en est souvent sorti vainqueur. Mais Lycidas a précédemment sauvé la vie à Mégaclès : il lui demande de combattre en son nom, et de gagner pour lui la beauté qui est l'objet de son amour. C'est la même situation que Métastase a traitée une autre

fois dans les mœurs chevaleresques, et en l'empruntant de l'Arioste sous le nom de Roger et Bradamante. Mégaclès ne laisse pas même soupçonner à son ami qu'il aime lui-même la belle Aristée; il entre dans la lice, il est victorieux, il cède à son ami le prix de la victoire, et il se précipite dans le fleuve, pour ne pas voir son amante dans les bras d'un autre. Cependant tout s'arrange encore pour le contentement de tous; un pêcheur retire Mégaclès de la rivière, et le rend à la vie; Argène, amante abandonnée de Lycidas, se retrouve à Olympie, et réveille en lui un amour mal éteint; enfin l'on découvre que Lycidas est fils de Clisthène et frère d'Aristée; et comme il ne peut plus songer à elle, les deux couples, qu'un premier amour avait unis, se rejoignent par deux mariages.

L'Olympiade me paraît supérieure à toutes les pièces de Métastase, par l'éloquence du cœur; la scène entre Mégaclès et Aristée, où le premier annonce à son amante qu'il a triomphé, mais pour un autre que pour lui, où il se sacrifie lui-même, et elle avec lui à l'amitié, est déchirante. Les adieux de Mégaclès à elle, à son ami, sont de la plus grande éloquence; ils se terminent par une ariette à laquelle Cimarosa a donné une expression qu'aucunes paroles humaines n'auraient pu avoir. C'est ici que la musique rend toute la puissance du sen-

timent, qu'elle le suit dans toutes ses nuances, et qu'elle explique avec éloquence ce que des mots ne peuvent que faiblement esquisser. Le quatrain qui termine cette ariette, *che abisso di pene!* est un cri de douleur qui fait pénétrer, en effet, dans tous les abîmes du désespoir.

Comment une faible traduction en prose pourrait-elle rendre ce double prestige de la plus belle poésie, de la plus divine musique? Cependant il faut présenter ici tout au moins les pensées et les sentimens, pour montrer à quel point, dans la tendresse, Métastase est le peintre fidèle de la nature (1).

---

(1) OLIMPIADE. *Atto II, Sc. IX.*

MEGACLE. Tutto l'arcano
Ecco ti svelo. Il principe di Creta
Langue per te d'amor. Pietà mi chiede,
E la vita mi diede. Ah principessa,
Se negarla poss'io, dillo tu stessa.
ARIST. E pugnasti....
MEG. Per lui.
ARIST. Perder mi vuoi....
MEG. Si per serbarmi sempre
Degno di te.
ARIST. Dunque io dovrò....
MEG. Tu dei
Coronar l'opra mia. Si, generosa,
Adorata Aristea, seconda i moti
D'un grato cor. Sia qual io fui fin ora,
Licida in avvenire. Amalo. E degno
Di si gran sorte il caro amico. Anch'io

« MÉGACLÈS. Eh bien! je vais dévoiler ce » secret. Le prince de Crète brûle d'amour pour

---

Vivo di lui nel seno,
E s'ei t'acquista, io non ti perdo appieno.

ARIST. Ah qual passaggio e questo! Io dalle stelle
Precipito agli abissi. Eh no; si cerchi
Miglior compenso, ah! senza te la vita
Per me vita non è.

MEG. Bella Aristea,
Non congiurar tu ancora
Contro la mia virtù. Mi costa assai
Il prepararmi a sì gran passo. Un solo
Di quei teneri sensi
Quant' opera distrugge!

ARIST. E di lasciarmi....

MEG. Ho risoluto.

ARIST. Hai risoluto? e quando?

MEG. Questo (morir mi sento)
Questo è l'ultimo addio.

ARIST. L'ultimo! ingrato....
Soccorretemi, o Numi! il piè vacilla:
Freddo sudor mi bagna il volto; e parmi
Ch' una gelida man m' opprima il core.
....

MEG. Misero me, che veggo!
Ah l'oppresse il dolor! cara mia speme,
Bella Aristea, non avvilirti; ascolta:
Megacle è quì, non partirò. Sarai....
Che parlo? Ella non m'ode, avete o stelle
Più sventure per me?...
.....Addio mia vita; addio
Mia perduta speranza. Il ciel ti renda
Più felice di me. Deh! conservate
Questa bell'opra vostra, eterni Dei,
E i dì ch'io perderò, donate a lei.
..... Licida, ah senti.
Se cerca, se dice;

» toi. Il a imploré ma pitié, lui qui m'a donné la » vie. Ah ! princesse, dis-le toi-même, pou- » vais-je la refuser?

» ARISTÉE. Et tu as combattu.....

» MÉG. Pour lui.

» ARIST. Et tu veux me perdre?

» MÉG. Oui, pour me conserver à jamais » digne de toi.

» ARIST. Et moi je devrais.....

» MÉG. Tu dois couronner mon ouvrage. » Généreuse, adorable Aristée! seconde les » mouvemens d'un cœur reconnaissant : que » Lycidas soit pour toi ce que j'ai été jusqu'ici ; » aime-le. Cet ami si cher est digne d'un si » grand bonheur ! C'est encore moi qui vivrai » dans son sein, et s'il t'acquiert je ne t'aurai » pas entièrement perdue.

» ARIST. Dieux ! quel changement ! des étoiles » je suis précipitée au fond des abîmes ! Eh ! » non, qu'on cherche pour lui une autre com-

---

L'amico dov'è?
L'amico infelice
Rispondi morì.
Ah! no! si gran duolo
Non darle per me:
Rispondi ma solo
Piangendo partì.
Che abisso di pene!
Lasciare il suo bene
Lasciarlo per sempre,
Lasciarlo così.

» pensation ; sans toi la vie n'est plus une vie
» pour moi.

» MÉG. Belle Aristée, ah ! ne conjure pas aussi
» contre ma vertu ! il m'en coûte assez de me
» préparer à un devoir si dur. Un seul de
» ces tendres discours, combien de travaux ne
» détruit-il pas ?

» ARIST. Et tu veux me laisser ?

» MÉG. Je le veux.

» ARIST. Tu le veux ! Et quand ?

» MÉG. C'est ici (ah, je me sens mourir !),
» c'est ici mon dernier adieu !

» ARIST. Le dernier ! ingrat ! grands dieux !
» secourez-moi ! mes pieds chancèlent, une
» froide sueur baigne mon visage, et je sens
» comme une main de glace qui opprime mon
» cœur.....

» MÉG. Que vois-je ! malheureux ! elle suc-
» combe à sa douleur : ô ma chère espérance !
» belle Aristée ! reprends courage ; écoute : Mé-
» gaclès est auprès de toi ; je ne partirai point.
» C'est toi..... Mais que dis-je ? elle ne m'en-
» tend point. Cruelle destinée, réserves-tu en-
» core quelque malheur pour moi ?.....

» . . . . . Adieu ma vie, adieu mes espérances
» perdues ; puisse le ciel te rendre plus heu-
» reuse que moi ! Dieux éternels ! conservez
» votre plus bel ouvrage, et donnez-lui les jours
» que je vais perdre !....

» . . . . . Ecoute, Lycidas; si elle cherche, si » elle dit où donc est ton ami? réponds: il est » mort, cet ami malheureux. Ah, non! ne lui » donne point pour moi une douleur si grande, » mais réponds seulement: il est parti en pleu- » rant. Quel abîme de douleur! laisser son » bien suprême, le laisser pour toujours, et le » laisser ainsi! »

On entrevoit aussi dans l'Olympiade le dessein de donner aux personnages un caractère: Lycidas n'est pas tout simplement, comme tous les autres, un héros parfait; on aperçoit en lui une nuance et d'impatience et de présomption. Au reste, c'est du luxe qu'un caractère dans la plupart des opéras: les événemens en sont si complètement indépendans de l'influence des personnages, qu'en donnant à ceux-ci un caractère tout opposé au leur, tout arriverait encore de même. Peut-être, il est vrai, est-ce par le caractère de Lycidas que Métastase a voulu expliquer sa dernière action. Il pénètre en furieux dans le temple, il se jette sur le roi, il veut le tuer; mais il est arrêté par un respect soudain, par un mouvement surnaturel qui lui a fait pressentir sa naissance, et qu'on s'est plu à appeler le cri de la nature, quoique ce soit plutôt le cri du théâtre, ou le cri du roman. Cependant, toute cette conduite de Lycidas est inexplicable, et sa fureur, bien autant que son

respect. Elle a servi à l'auteur pour produire un de ces effets de théâtre ou *colpi di scena*, qui sont toujours applaudis en Italie. Le roi condamne à mort Lycidas, et s'attendrit sur ce coupable : comme tout se prépare pour l'exécution, il le reconnaît pour son fils ; et alors, avec cette générosité gigantesque qui n'est fondée ni sur la morale ni sur la raison, il s'écrie (1) : « La liberté de commettre des crimes est-elle » accordée à mon sang? Chacun ici a fait preuve » de courage ; serai-je le seul à donner un exem- » ple de faiblesse ? Non ; que le monde ne puisse » point le dire de moi. Ministres, réveillez sur » l'autel le feu sacré ; et toi, mon fils, va mourir ; » moi aussi je mourrai bientôt ». Cependant, on suspend ses ordres, en lui représentant qu'il n'est pas roi d'Olympie, mais de Sicyone ; que son autorité a fini avec les jeux, et que c'est au peuple à juger le coupable. Le peuple, c'est-à-dire le chœur, ne manque pas d'absoudre Lycidas.

---

(1) OLIMPIADE. *Atto III, Sc. X.*

CLISTENE. E forse
La libertà de falli
Permessa al sangue mio ? Qui viene ogni altro
Valore a dimostrar, l'unico esempio
Esser degg' io di debolezza ? Ah questo
Di me non oda il mondo. Olà Ministri,
Risvegliate sul' ara il sacro foco ;
Va, figlio, e mori. Anch' io morrò frà poco.

Il est bon d'observer encore que dans la mythologie de l'opéra, tous les supplices sont des sacrifices aux dieux; et que, selon cette même mythologie, les dieux préféraient une victime innocente à une victime coupable. On peut mettre en doute si cette croyance a jamais été celle des païens; mais du moins elle est fort commode aux poètes, auxquels, depuis Guarini, elle a fourni plusieurs belles scènes de dévouement. Ici Mégaclès, et ensuite Argène, réclament le droit de mourir pour Lycidas; et le même sacrifice s'est reproduit souvent sur les scènes d'Italie. Ce sont les instances d'Argène, et les preuves qu'elle donne de ses anciennes liaisons avec Lycidas, qui servent à le faire reconnaître pour fils de Clisthène.

Métastase a dû beaucoup à Guarini, et l'on a pu déjà en faire la remarque; mais c'est surtout dans son Démophoon qu'on le voit se rapprocher du *Pastor fido*. L'intrigue, et surtout l'avant-scène sont presque semblables. La pièce est fondée sur les sacrifices humains de la Thrace, sur les oracles qui prescrivaient ces rites féroces, et qui faisaient dépendre d'un événement énigmatique, l'abolition du tribut cruel que les dieux avaient demandé; sur des lois barbares, qui punissent de mort la femme qui épouserait, sans le consentement du roi, le prince héréditaire; sur de doubles suppositions d'enfans

et de doubles reconnaissances; enfin, sur tout un échafaudage de roman mythologique, qui ne nous a point été transmis par l'antiquité, et qui même n'est point assez en rapport avec ses mœurs et ses usages, pour qu'il nous soit permis de le créer. La pièce a souvent de l'intérêt, parce que Métastase exprime toujours d'une manière touchante la tendresse d'une amante, d'une épouse, ou d'une mère; mais elle est fatigante par l'abus de ces lieux communs de la scène, qui sont si peu les lieux communs de la nature, et par cette enchère de héros qui se dévouent tous à la mort les uns pour les autres.

Jusqu'ici nous avons vu Mésastase traiter des sujets qui appartenaient autant à la fable qu'à l'histoire, et qui laissaient au poète une assez grande liberté de les changer, de les embellir, ou de les réduire à la mesure du théâtre de l'opéra; mais il y a porté aussi quelquefois l'histoire des temps que nous sommes appelés à connaître le mieux : ces temps sont plus propres peut-être à la tragédie, où un sentiment de vérité redouble nos émotions, qu'à l'opéra, où nous cherchons des illusions, et où nous sommes prêts à croire, pourvu qu'on ne nous force pas à démentir ce que nous savons. Parmi les pièces historiques, une des plus estimées est la Clémence de Titus, dont le sujet est à peu près le même que celui de Cinna. De la même

manière, c'est une conjuration contre un souverain généreux, dirigée par une femme. Mais dans Corneille, des sentimens héroïques, des sentimens romains, tout au moins, mettent aux conjurés les armes à la main. C'est une juste vengeance chez les uns, l'amour de la liberté et de la patrie chez d'autres; Cinna seul est entraîné et aveuglé par sa maîtresse. Dans Métastase, tout est mis en mouvement par des passions et des motifs d'opéra. Vitellia, amante secrète de Titus, n'engage Sextus à conjurer contre lui, que pour venger sa beauté méprisée pour les charmes de Bérénice; c'est l'Hermione de ce nouvel Oreste. Sextus est l'ami de Titus, et ne peut avoir contre lui aucun sujet de ressentiment, car Titus est le meilleur des hommes, et Métastase excelle à peindre ces caractères tout de lait et de miel. Il y a je ne sais quelle mollesse dans le poète, qui s'accorde merveilleusement avec l'expression de la tendresse et de la bonté. Titus a toujours chez lui quelque chose de caressant, de confiant, de tendre; sa générosité surpasse celle d'Auguste, elle est sans bornes; mais elle ferait, je crois, plus d'impression, si elle partait d'un caractère plus ferme, si l'on entrevoyait un peu le souverain derrière l'ami. L'amour est tellement l'âme des pièces de Métastase, que la mort n'y est pas plus sérieuse que dans les discours des amans; ils en

parlent sans cesse, ils en menacent toujours : mais au milieu de toute l'agitation que ce mot excite, on est averti intérieurement que tout cela n'est pas pour tout de bon. La fureur de Vitellia, les poignards de Sextus, l'incendie même du Capitole, tout a un mélange doucereux, qui ne permet pas de vraie crainte. Il y a ensuite dans cette pièce, comme dans les précédentes, assez de combats de générosité pour affadir le cœur. Annius, l'ami de Sextus, renonce à sa maîtresse Servilie, pour lui faire épouser Titus; Servilie renonce au trône pour épouser Annius. Celui-ci, qui a échangé de manteau avec Sextus, et qui porte sur ce manteau le symbole des conjurés, souffre sans répondre les accusations de son prince et de sa maîtresse, qui le prennent pour un traître. Sextus, découvert à son tour, persiste à se taire, malgré les tendres instances de Titus, pour ne pas compromettre Vitellia. Il faut convenir cependant que ces deux dernières situations, qui sont plus vraisemblables, et moins dans la nature de convention que les précédentes, sont traitées avec une délicatesse, avec une sensibilité singulièrement attachantes. Ce sont là les scènes qui, dans Métastase, font pleurer; mais jamais ce poète ne fait verser que des larmes d'attendrissement; jamais une douleur profonde, jamais surtout la terreur ne sont excitées par lui.

Il détend toutes les cordes de l'âme, il l'affoiblit, il l'efféminе, et alors il vous trouve disposés à verser des pleurs d'opera, bien différens de ceux de la tragédie. . . . .

On trouve, ce me semble, toute cette mollesse et cette sensibilité dans les derniers vers qu'adresse Sextus à Vitellia, lorsqu'il croit aller au supplice pour elle (1).

« Si jamais tu sens respirer sur ton visage un » léger souffle qui s'avance lentement, dis alors : » ce sont-là les derniers soupirs de l'amant fidèle » qui mourut pour moi. Mon âme, dégagée de » mon sein, trouvera douce la mémoire de » tant de martyres, si elle l'unit à cette récom- » pense ».

Lorsqu'ensuite Titus veut tirer de Sextus l'aveu de sa faute, et la tendresse de Titus, et l'angoisse de Sextus, sont maniées admirablement (2).

---

(1) La Clemenza di Tito. *Atto II, Sc. XV.*

Se mai senti spirarti sul volto
Lieve fiato che lento s' aggiri,
Dì, son questi gli estremi sospiri
Del mio fido che muore per me.
Al mio spirto dal seno disciolto
La memoria di tanti martiri
Sarà dolce con questa mercè.

(2) *Atto III, Sc. VI.*

Tito. Odimi, o Sesto!

« Titus. Écoute-moi, Sextus, nous sommes » seuls, ton souverain n'est point ici; que ce » soit à Titus que tu ouvres ton cœur, à ton » ami que tu te confies, et je te promets que » ton empereur ne le saura point. Dis-moi » quelle fut la première occasion de ton crime; » cherchons ensemble s'il est un moyen de » t'excuser : peut-être en éprouverais-je plus de » joie que toi.

Siam soli; il tuo sovrano
Non è presente. Apri il tuo core a Tito;
Confidati all amico. Io ti prometto
Che Augusto nol saprà. Del tuo delitto
Di la prima cagion. Cerchiamo insieme
Una via di scusarti. Io ne sarei
Forse di tè più lieto.

Sesto. Ah! la mia colpa
Non ha difesa.

Tito. In contraccambio almeno
D'amicizia lo chiedo. Io non celai
A la tua fede i più gelosi arcani;
Merito ben che Sesto
Mi fidi un suo segreto.

Sesto. (Ecco una nuova
Spezie di pena! o dispiacere a Tito
O Vitellia accusar.)

Tito. Dubiti ancora?
Ma Sesto mi ferisci
Nel più vivo del cor. Vedi che troppo
Tu l'amicizia oltraggi
Con questo diffidar. Pensaci, appaga
Il mio giusto desio.

Sesto. Ma qual' astro splendeva al nascer mio!

» SEXTUS. Hélas! ma faute n'a point d'excuse.

» TITUS. C'est en retour de mon amitié, Sextus, que je te le demande; jamais je ne cachai » à ta foi les secrets dont j'étais le plus jaloux : » n'ai-je pas mérité que Sextus me confie aussi » son secret?

» SEXTUS. Voici donc encore un nouveau » supplice! ou déplaire à Titus, ou accuser » Vitellie.

» TITUS. Et tu hésites encore! Mais Sextus » tu me blesses au plus vif de mon cœur. Ne » vois-tu pas qu'avec une telle défiance, c'est » aussi par trop outrager l'amitié? Penses-y, » satisfais des désirs aussi justes.

» SEXTUS. Sous quel astre fatal ai-je donc » reçu la naissance! »

Cette pièce est dédiée à ce même empereur, Charles VI, qui avait, en 1714, abandonné les fidèles Catalans aux atroces vengeances de Louis XIV et de Philippe V, et qui laissait périr sur l'échafaud des milliers de victimes qui s'étaient sacrifiées pour lui. « Je n'avais point osé » vous peindre, s'écrie Métastase, mais tout le » peuple vous a reconnu sous les traits de » Titus : est-ce ma faute à moi si vous lui res- » semblez. Victorieux Auguste, si vous ne vou- » lez pas retrouver partout votre image, dé- » fendez aux Muses de jamais célébrer les » héros ».

Je ne sais jusqu'à quel point ces extraits, ces traductions, auront pu faire connaître Métastase à ceux qui n'entendent pas l'italien; c'est une singulière alliance, et que je n'aurai point réussi peut-être à leur faire saisir, que celle du plus grand charme de poésie avec l'absence de toute vérité dans les tableaux, de l'expression la plus naïve et la plus juste des sentimens avec l'invraisemblance de tous les caractères, d'une variété inépuisable dans les détails avec une fatigante monotonie dans le fond des intrigues. D'ailleurs, à la lecture, ces pièces, uniques dans leur genre, ressemblent trop à des tragédies, pour qu'on ne veuille pas les soumettre aux mêmes règles. Quand on les juge comme telles, on ne se prête point à l'illusion de ces combats d'opéra, où les plus brillantes victoires se remportent sur la scène sans qu'il y ait ni morts, ni blessés; on s'impatiente de ces *à parte* continuels, destinés à instruire des spectateurs peu attentifs, ensorte que jamais un personnage ne dise un mensonge à haute voix, sans le démentir tout bas. On se fatigue même du mélange de poésie lyrique à la poésie dramatique, qui suspend l'expression du sentiment pour lui substituer celle de l'imagination; mais toutes les fois que, remettant Métastase à sa vraie place, nous le considérerons comme poète de l'opéra, il obtiendra de nous une admiration

d'autant plus entière, que, sans modèle dans la carrière, il s'est trouvé aussi sans imitateurs. Tous les jours de nouveaux opéras sérieux sont fournis aux compositeurs et présentés au public, et pas un seul ne peut soutenir la lecture; pas un seul auteur ne s'est fait seulement la réputation d'esprit et de goût dans un genre qui a donné à Métastase une place parmi les plus grands poètes. Ce n'est pas la perfection dramatique seule, à laquelle le public rend hommage; il y a une délicatesse, une mollesse enchantée, qui le captivent aussi sûrement que l'art de mettre sous ses yeux les événemens et les passions de la vie humaine.

Nous ne nous arrêterons pas sur les poésies lyriques de Métastase; ses canzonettes, ses cantates, auraient suffi pour faire la gloire d'un autre poète; c'est la même harmonie de langage que dans ses ariettes, la même vérité dans les tableaux, la même délicatesse dans les sentimens, la même mollesse enchanteresse dans la versification. Mais notre première attention était due aux brillantes inventions dramatiques d'un poète, qui a eu sur sa nation une grande influence; et puisque nous sommes obligés de laisser sans y toucher la plupart de ses pièces de théâtre, nous ne pouvons nous arrêter sur des chansons qui, malgré tout leur charme, ne sont point uniques dans leur genre. D'ail-

leurs Métastase est le plus facile de tous les poètes italiens, et par lui chacun peut commencer à lire les classiques et à puiser à sa source le plaisir de l'harmonie poétique.

CHAPITRE XVIII.

Suite de la Littérature italienne au dix-huitième siècle. Comédie, Goldoni.

C'est un sujet curieux d'observation que la renaissance de la littérature italienne, après plus d'un siècle de stupeur et de dépérissement. Cette renaissance qu'aucune circonstance étrangère ne semble favoriser, ce développement assez rapide, au milieu des mêmes obstacles à peu près qui avaient étouffé les lettres dans la période précédente, a quelque chose de consolant pour l'humanité; on y voit quelle vigueur et quelle constance en même temps il faut employer pour comprimer l'esprit d'une manière durable; et combien de ressort la providence a placé dans le cœur des hommes pour les relever après les calamités qui ont dû les abattre. L'état politique de l'Italie, au dix-huitième siècle, n'était pas sensiblement amélioré, et ce qu'il avait gagné semblait devoir être compensé par l'habitude d'inertie que les peuples avaient reçue. Une guerre ruineuse avait éclaté, au commencement du siècle, pour la succession d'Espagne; elle transporta d'abord à la

maison d'Autriche allemande, les provinces qui avaient appartenu aux Espagnols. Une seconde guerre, terminée en 1735, rendit, à des princes de la famille royale d'Espagne, une partie des provinces qui avaient appartenu à la couronne de Charles-Quint ; mais ces princes étaient de la maison de Bourbon ; et l'influence qu'ils exercèrent dès lors en Italie fut autant française qu'Espagnole. Ensuite l'Italie n'éprouva plus, pendant le reste du siècle, de guerres importantes, et ses progrès intérieurs ne furent ni encouragés, ni troublés par des révolutions étrangères.

Au nord de l'Italie une puissance redoutable s'était élevée dans le Piémont ; la maison de Savoie avait acquis, en 1713, la dignité royale, et elle l'affermit, pendant le dernier siècle, sous une suite de princes guerriers et politiques : mais cet Etat, qui produisit beaucoup d'hommes de talent et de caractère, contribua peu au progrès des lettres italiennes : le gouvernement était absolument militaire, et cherchait peu à encourager les progrès de l'esprit ; et la langue populaire du Piémont, mélange grossier de l'italien et du français, éloignait encore les Piémontais de la littérature. Le duché de Milan et celui de Mantoue, soumis à la maison d'Autriche allemande, et ensuite de Lorraine, furent gouvernés pendant long-temps

par les lieutenans de souverains, qui avaient, il est vrai, de la prédilection pour la poésie italienne, mais qui n'ont pas plus en Italie qu'en Allemagne favorisé la culture de l'esprit. La régence du comte de Firmian, et la protection de Joseph II, furent favorables à ces provinces dans la seconde moitié du dix-huitième siècle; les universités de Pavie et de Mantoue furent restaurées par la munificence impériale, et les disputes de juridiction avec les papes, y firent enseigner, dans les chaires, une doctrine plus libérale que l'Italie ne l'avait entendu faire depuis long-temps. La république de Venise, qui cachait par sa politique et sa longue neutralité, la décadence de ses forces et de son importance, s'efforçait toujours plus de se faire oublier; elle encourageait les sciences dans son université de Padoue, mais elle en excluait avec soin la philosophie; elle s'efforçait de donner des divertissemens au peuple, pour lui faire oublier tout autre intérêt, et l'éclat de ses théâtres contribuait à renouveler en Italie l'art dramatique, plus puissamment que les prix promis aux meilleures pièces de théâtre par les ducs de Parme et d'autres souverains. Le duché de Modène, toujours conservé à la maison d'Este, et celui de Parme, renouvelé pour une branche cadette de la maison de Bourbon, avaient été ruinés par les deux guerres du commencement

du siècle; ils ne se rétablirent que péniblement et lentement, et ils ne contribuèrent aux progrès des lettres que par quelques récompenses données à des poètes de cour. Le grand duché de Toscane avait changé à plusieurs reprises de caractère. Pendant les premières années du siècle, Cosme III de Médicis y régnait encore. Ce prince, bigot, jaloux et défiant, retenait les esprits, comme les consciences, dans une dure captivité; il ne gouvernait que par les moines, et il donnait à ce beau pays l'apparence d'un triste couvent. Son fils, Jean Gaston, chercha, au contraire, à oublier dans une débauche d'esprit, dans un carnaval continuel ses propres infirmités, et la triste perspective de l'extinction de sa famille. Lorsque la Toscane échut, en 1737, à François Ier de Lorraine, l'époux de Marie Thérèse, il ne vint point y résider, et il l'abandonna en quelque sorte à elle-même, pour ne s'occuper que des affaires de l'empire; mais son fils Léopold, devenu souverain, tourna toute l'activité de son esprit vers l'application de la philosophie à l'administration. Il devança ses sujets dans les études politiques, il leur en ouvrit la carrière, et il rendit aux Toscans une liberté de penser, de parler et d'écrire, fort éloignée sans doute d'être illimitée, mais plus éloignée encore de la servitude à laquelle l'Italie était accoutumée depuis deux cents ans. Ce fut

par sa permission expresse que l'on fit, à Livourne (sous la date de Londres, il est vrai), une édition assez complète des poètes et des classiques italiens, qui presque tous étaient prohibés. L'état de l'église eut, dans ce siècle, deux souverains d'un esprit élevé, Benoît XIV et Clément XIV, qui marchèrent sur les traces des Nicolas et des Pic du quinzième siècle, et qui encouragèrent les lettres et les sciences. Cependant leur influence personnelle ne put contrebalancer celle du gouvernement des prêtres; et l'état de l'église, pendant tout le siècle, demeura comme un grand désert, qu'aucune étincelle de vie n'animait. La seule université de Bologne échappait à cette mort universelle. Les lettres, comme le commerce, étaient protégés dans cette ville par un gouvernement municipal, qui semblait lui conserver encore son antique liberté. Enfin, la maison de Bourbon, qui régnait à Naples depuis 1735, s'efforçait de signaler le renouvellement de cette antique monarchie par le progrès des sciences et des lettres. Charles (IV de Naples, III d'Espagne) en avait donné l'impulsion; la nation la conserva pendant le long sommeil de son successeur.

On voit, par ce précis de l'histoire du temps, que la disposition des souverains d'Italie était bien plus bienveillante pour les lettres dans le dix-huitième siècle, que dans le dix-septième;

mais, d'autre part, aucun de ces princes n'avait reçu une éducation distinguée, ou n'avait un caractère propre à l'élever aux grandes choses. Quelques-uns méritent l'éloge d'hommes bien intentionnés, aucun n'est arrivé à la gloire, aucun ne laissera un grand souvenir historique. Un esprit rétréci dominait plus encore dans leur administration et leurs conseils, que dans leur propre tête; les habitudes d'une surveillance minutieuse, d'une défiance inquiète, d'une aversion obstinée pour toute nouveauté, étaient données à tous les subalternes, et les sujets étaient accoutumés à végéter dans une gêne continuelle. Les mœurs avaient cédé à la corruption de la mode, bien plus qu'à celle des passions; une frivolité universelle excluait toute pensée, toute chaleur de la conversation; une habitude constante d'oisiveté détendait l'esprit, et lui ôtait jusqu'à la faculté de l'occupation. L'usage des Cicisbés, non moins funeste à la pensée qu'aux mœurs, ne laissait point la disposition de leur temps à ceux mêmes qui faisaient profession de fainéantise, et donnait des devoirs de toutes les heures, à celui dont la vie entière était sans but. On était accoutumé à se passer de tout renouvellement d'idée pour vivre, pour agir, même pour causer; la cessation de toute carrière, l'impossibilité d'appliquer aucune étude à aucun but, avait détruit

tout stimulant dans l'éducation. Les universités, autrefois si brillantes, ne contenaient plus que ceux qui apprenaient la théologie, la médecine, la jurisprudence, pour en faire un métier lucratif; c'était, aux yeux de tous, un temps perdu que celui qu'on donnait à l'étude, si l'on ne voulait être ni prêtre, ni médecin, ni avocat. Les écoles particulières qu'on avait ouvertes en si grand nombre, dans le quinzième siècle, et qui avaient produit tant de savans, étaient toutes fermées; il ne restait plus que quelques colléges, et quelques séminaires de moines, où le but de l'éducation était non d'enseigner, mais de retenir, et où l'on apprenait à soumettre sa raison, à réprimer sa volonté, à se taire, à dissimuler, à craindre et à obéir. La nation enfin était morte de toutes les manières, et l'on ne trouvait encore quelques restes de ses anciennes et brillantes qualités que dans les hommes sur lesquels ne s'étend point l'influence de la société et de l'éducation, dans les paysans et les dernières classes du peuple, en qui l'on rencontre toujours la même imagination, la même susceptibilité d'émotion que dans les meilleurs siècles.

Ceux qui, au milieu de cet assoupissement général, sortirent les premiers de l'ignorance, furent encouragés dans leurs efforts par un sentiment très-louable : ils mirent leur orgueil

national à ce qu'aucune autre littérature n'eût sur l'italienne l'avantage dans aucune branche. L'instruction leur était venue du dehors, et surtout par les Français ; avant de se connaître, ils avaient commencé à se comparer : ils avaient trouvé, dans les écrits des critiques français, un jugement sévère, et quelquefois injuste, sur la littérature italienne ; ils s'efforcèrent de le démentir. On leur avait reproché de ne pas comprendre, ou de ne pas respecter les règles d'Aristote ; ils en firent la base de leur foi littéraire. Dans tous les travaux du siècle, on reconnut cet esprit d'émulation, ce désir de prouver que les Italiens avaient parcouru toutes les carrières, et que dans aucune ils n'avaient été laissés en arrière. Ce but trop senti ôte la spontanéité et l'originalité aux productions du dix-huitième siècle.

Le premier qui s'efforça de suppléer à l'absence de poésie dramatique qu'on reprochait aux Italiens, fut un imitateur servile des Français, dont il n'avait pas le génie. Pierre-Jacob Martelli, professeur de littérature à Bologne, où il mourut en 1727, prit Corneille pour modèle de la tragédie, Molière pour modèle de la comédie, et avec un talent au-dessous du médiocre, il ne sut copier d'eux que la coupe de leurs pièces, l'enchaînement des scènes, les convenances théâtrales ; mais rien de ce qui fait

l'esprit de leur théâtre. Sa tentative a cependant laissé un monument dans la langue italienne, le vers martelliano, qui a pris son nom de lui, et qui est encore souvent employé. Pour rendre l'imitation des Français plus complète, Martelli avait voulu introduire l'alexandrin dans la poésie italienne; il lui fit un changement qui paraît nécessité par la langue, mais qui devient insupportable à l'oreille, celui d'ajouter une syllabe muette à la césure de l'hémistiche, ce qui donne au vers martellien une marche sautillante, triviale et discordante en même temps. Tous ceux qui sont venus depuis ont adopté ce mètre lorsqu'ils ont écrit des comédies en vers.

J. B. Faggiuoli, florentin, qui mourut en 1742, s'essaya aussi dans la comédie, toujours sur les traces des Français. Son théâtre, en sept volumes, a pour mérite la gaîté populaire, une grande vérité dans la peinture des mœurs, le naturel et la pureté du langage; mais il lui manque essentiellement l'esprit et la vie dramatique; toutes ses beautés sont négatives, et Faggiuoli, non plus que Martelli, n'avait point encore rempli le vide qu'on reprochait à ses compatriotes.

Le marquis Scipion Maffei se présenta le troisième sur les rangs, et celui-là du moins, par un vrai talent et une vraie sensibilité, a mérité de faire à sa Mérope une réputation européenne.

Le marquis Maffei était né à Vérone en 1675. Dès sa première jeunesse, il avait fait des vers, comme à peu près tous les hommes de lettres italiens; mais en même temps il avait embrassé l'ensemble des connaissances humaines; il avait travaillé sur l'histoire, sur l'antiquité, sur la physique; il avait commencé un poëme en cent chants sur l'union des vertus humaines; il avait entrepris, pour l'usage des théâtres, un recueil des meilleures tragédies et comédies du seizième siècle, que les directeurs de théâtre ne connaissaient presque plus. Sa jalousie de la gloire du spectacle français l'avait engagé à écrire une critique de la Rodogune de Corneille, qui masquait une attaque plus générale contre le goût français au théâtre. Enfin, à l'âge de trente-neuf ans, il entreprit de donner un modèle de la vraie tragédie telle qu'il la concevait, en profitant de l'exemple des Grecs et des Français, sans les copier servilement. Sa tragédie (jouée à Modène, au printemps de 1713) eut un succès qu'aucune pièce de théâtre n'avait jamais obtenu en Italie: elle parvint à sa soixantième édition, et le manuscrit autographe de l'auteur est conservé aujourd'hui comme une relique sacrée.

La Mérope d'Eurypide ne nous est point parvenue, en sorte que Maffei traita, le premier parmi les hommes de génie, ce sujet si touchant et si théâtral, qui depuis a été présenté de nou-

veau sur la scène par Voltaire et par Alfieri. Maffei se plut à montrer aux modernes comment on pouvait composer une tragédie sans amour, et s'éloigner ainsi du goût romanesque qui dominait sur les théâtres de France. Il excita, en effet, et soutint vivement l'intérêt par le danger auquel une mère expose son fils chéri en croyant le venger. Quelques scènes sont singulièrement touchantes par l'opposition entre la fureur de Mérope, et la résignation d'Egisthe, dont le cœur a pressenti sa mère; mais cette fureur de Mérope, qui veut se venger par ses propres mains sur un prisonnier qu'elle fait lier devant elle, au lieu d'être partagée, fait horreur comme une boucherie (1). L'anxiété du specta-

(1) Le commencement de cette scène (*Atto III, Sc. IV*) peut faire connaître et la beauté et les défauts de la Mérope de Maffei.

EURISO. Eccomi a cenni tuoi
MEROPE. Tosto di lui
T' assicura.
EUR. Son pronto, or più non fugge,
Se questo braccio non ci lascia
EGISTO. Come!
E perchè mai fuggir dovrei? Regina,
Non basta dunque un sol tuo cenno? imponi:
Spiegami il tuo voler; che far poss' io?
Vuoi ch' immobil mi renda? immobil sono.
Ch' io pieghi le ginocchia? ecco le piego.
Ch' io t' offra inerme il petto? eccoti il petto.
ISM. (Chi crederia che sotto un tanto umile
Sembiante tanta iniquità s'asconda?)

teur est bien soutenue, et va croissant de scène en scène, mais plutôt comme dans une pièce

---

MER. Spiega la fascia, e ad un di questi marmi
L'annoda in guisa che fuggir non possa.
EGISTO. O ciel, che stravaganza!
EUR. Or quà, spediamci,
E per tuo ben non far nè pur sembiante
Di repugnare o di far forza.
EGISTO. E credi
Tu che quì fermo tuo valor mi tenga?
E ch' nom tu fossi da atterrirmi, e trarmi
In questo modo? Non se tre tuoi pari
Stessermi intorno; gli orsi alla foresta
Non ho temuto d'affrontare io solo.
EUR. Ciancia a tuo senno, pur ch'io quì ti leghi.
EGISTO. Mira, colei mi lega: ella mi toglie
Il mio vigor: il suo real volere
Venero e temo: fuor di ciò, già cinto
T' avrei con queste braccia, e sollevato
T' avrei percosso al suol.
MER. Non tacerai,
Temerario? affrettar cerchi il tuo fato?
EGISTO. Regina io cedo, io t' ubbidisco, io stesso
Qual ti piace, m' adatto. Ha pochi istanti
Ch' io fui per te tratto dai ceppi, ed ecco
Ch' io ti rendo il tuo don: vieni tu stessa;
Stringimi a tuo piacer: tu disciogliesti
Queste misere membra, e tu le annoda.
MER. Or va, recami un asta.
EGISTO. Un asta! o sorte
Qual di me gioco oggi ti prendi? e quale
Commesso ho mai nuovo delitto? Dimmi:
A qual fine son io qui avvinto e stretto?
MER. China quegli occhi, traditore, a terra.
ISM. Eccoti il ferro
EUR. Io il prendo, e se t' è in grado,
Gliel presento alla gola.
MER. A me quel ferro.

d'intrigue que dans une tragédie : trop d'aventures peu vraisemblables se croisent, et les événemens sont trop fortuits. La pièce est écrite en *versi sciolti*, qui sont nobles, simples et harmonieux. Maffei critiquait la pompe de la versification française, et il voulait donner l'idée d'un style plus naturel ; peut-être est-il tombé dans le défaut contraire ; son langage devient quelquefois prosaïque et presque trivial. Au reste, cette grande simplicité lui permet quelques mots d'une vérité plus touchante. Ainsi, lorsque Eurises, confident de Mérope, s'efforce de la consoler, après qu'elle a reçu la nouvelle de la mort de son fils, il lui rappelle des exemples de courage dans des malheurs semblables. « Tu sais, lui dit-il, que le grand roi qui conduisit la Grèce armée contre Troie, offrit lui-même, en Aulide, sa fille chérie à une mort cruelle, et tu sais que ce furent les dieux qui le commandèrent. — Mérope. Ah ! Eurises, jamais les dieux n'auraient donné un tel ordre à une mère (1) ». Ce mot, il est vrai, n'est

(1) Atto II, Sc. VI.

Eur. Tu ben sai che il gran rè, per cui fu tratta
La Grecia in armi a Troia, in Auli ei stesso
La cara figlia a cruda morte offerse,
E sai che il commandar gli stessi Dei.

Mer. O Euriso, non avrian già mai gli Dei
Cio comandato ad una madre.

point de Maffei, il l'avait emprunté à une mère affligée.

Il y a de même une grande grâce de langage, une grande vérité de sentimens, plutôt, il est vrai, pastoraux que tragiques dans le discours de Polydore (act. IV, sc. IV), qui, reconnaissant dans le palais de Mérope le fils de son ami, célèbre ses anciennes vertus. Voltaire l'a traduit en vers blancs :

Eurises, c'est donc vous?
Vous, cet aimable enfant que si souvent Sylvie
Se faisait un plaisir de conduire à la cour?
Je crois que c'est hier. O! que vous êtes prompte!
Que vous croissez, jeunesse! et que dans vos beaux jours
Vous nous avertissez de vous céder la place! (1)

Voltaire semble, par plusieurs tentatives semblables, avoir voulu introduire l'usage de ces vers, sans oser en prendre la responsabilité sur lui-même; mais il aurait dû éviter plus soigneusement les tournures prosaïques, dès que la rime ne le soutenait pas. Le langage est beau-

(1) Lettre de Voltaire à M. Maffei.

Tu dunque sei quel fanciullin che in corte
Silvia condur solea quasi per pompa :
Parmi l'altr' ieri. Oh quanto siete presti,
Quanto mai v' affretate, o giovinetti,
A farvi adulti, ed a gridar tacendo
Che noi diam loco!

coup plus relevé dans le vers blanc italien que dans le vers rimé.

Maffei s'essaya aussi dans la comédie, mais ses deux pièces ont fait peu de sensation. Il mourut âgé de quatre-vingts ans en 1755. Cependant, l'exemple qu'il avait donné par sa Mérope, excita une nouvelle émulation; une foule de tragédies, calquées sur la sienne, parurent dans la première moitié du siècle : aucune n'a mérité de vivre et de laisser après elle quelque souvenir, et les collections qu'on en conserve valent peu la peine d'être parcourues.

L'abbé Pietro Chiari, poète de la cour du duc de Modène, se flatta de faire une révolution dans le théâtre italien; il composa dix volumes de comédies en vers, qui eurent pendant quelque temps du succès, de même que ses romans en avaient trouvé auprès des femmes italiennes; mais la réussite des uns et des autres montra à quel point de dégradation le théâtre et le goût étaient tombés. Quelque chose de solennel dans la platitude, de trivial dans la recherche, les rendent en même temps ridicules et ennuyeux.

Enfin Charles Goldoni parut, et il opéra dans le théâtre italien cette révolution qui avait été tentée à plusieurs reprises par des gens doués de talens trop faibles pour faire une longue impression sur leurs compatriotes. Goldoni, né

à Venise en 1707, mort à Paris en 1792, fut d'abord avocat. Un voyage qu'il fit avec une troupe de comédiens, l'engagea à renoncer à sa vocation, pour s'attacher uniquement au théâtre comme poète. Il commença, en 1746, cette nouvelle carrière. Il fit représenter, par la troupe à laquelle il s'était attaché, sa *Donna di Garbo* (la Femme de Mérite), qui eut un succès universel, et il continua dès lors à écrire avec une prodigieuse rapidité, dont plusieurs de ses pièces se ressentent. On assure qu'il en a composé près de cent cinquante. Il chassa d'abord du théâtre l'abbé Chiari, dont les froides et pédantesques compositions ne pouvaient se soutenir à côté des siennes. Il eut plus tard à soutenir une autre lutte avec le comte Charles Gozzi, qui lui reprochait d'avoir exclu l'imagination et la poésie du théâtre italien, et qui, par des contes de fée mis en drame, eut, en 1761, un succès très-grand, mais très-passager. Goldoni, après avoir lutté quelque temps contre lui, prit de l'humeur; il vint à Paris la même année; il y écrivit en français le Bourru bienfaisant, joué pour la première fois en 1771. On lui donna une place à la cour, et le nouvel éclat dont sa réputation brillait en Italie, ne le détermina point à y retourner. Il devint aveugle dans sa vieillesse, et mourut en 1792.

Goldoni, en commençant à travailler pour le théâtre, le trouva partagé entre deux classes d'œuvres dramatiques : les comédies érudites et les comédies de l'art. On mettait dans la première classe toutes celles qui avaient été composées péniblement dans le cabinet, en présence des règles d'Aristote, et non du public ; les unes étaient des imitations pédantesques des anciens, d'autres des imitations de ces premières copies, d'autres enfin des imitations du français. Nous nous en sommes déjà bien assez occupés, et nous avons fait voir combien toutes ensemble avaient peu d'invention, de nerf, ou de vraie gaîté. Les comédies de l'art étaient l'ouvrage des comédiens eux-mêmes ; elles étaient improvisées, ou du moins préparées seulement par des esquisses que l'acteur devait remplir. C'étaient elles qui avaient attiré au théâtre italien le reproche de n'entretenir le public que de plaisanteries grossières, de lazzis et d'aventures invraisemblables ou absurdes. Les étrangers les traitaient avec un souverain mépris ; les Italiens rougissaient et ne savaient comment se défendre, et cependant le public ne riait qu'à ces comédies de l'art ; il y accourait toujours en foule, tandis qu'il laissait déserte la salle où l'on représentait les comédies érudites ; le public avait raison. Les reproches qu'on faisait aux comédies de l'art étaient fondés ; cependant

elles seules étaient vraiment en harmonie avec l'esprit national; elles seules représentaient la gaîté italienne dans tout son naturel.

Les entrepreneurs, obligés à l'économie, voulurent, en donnant chaque soir une comédie nouvelle, faire profiter aux personnages du lendemain les habits de la veille : ce fut, sans doute, l'origine des masques de la comédie italienne. On considéra abstraitement les personnages entre lesquels toute action bourgeoise devait naturellement être renfermée : deux pères, deux amants, deux amantes, et trois ou quatre domestiques; on donna à chacun un état, un nom, une patrie, un masque et un costume; chaque acteur de la troupe adopta un de ces personnages d'une manière invariable; il s'efforça de se pénétrer de son caractère, de son ton, de ses réparties. La tradition théâtrale vint encore ajouter à cette première division des rôles : certain mouvement de la tête, certain accent, certain geste, qu'un acteur habile avaient adopté dans le personnage de Pantalon des Bisognosi, du docteur Balanzoni, d'Arlequin ou de Brighella, devinrent les manières propres de cet être imaginaire. Tout était établi d'avance pour lui : son caractère, ses pensées, ses moindres habitudes; l'auteur n'avait rien à créer; il lui suffisait d'entrer fidèlement dans un rôle tout fait. Chaque personnage, comme

l'a dit ingénieusement A. W. Schlegel dans son Cours dramatique, était comme une pièce au jeu d'échecs, dont la marche est déterminée d'avance, et toujours soumise aux mêmes lois : le cavalier ne peut jamais se jouer comme un fou ou comme une tour; cependant, avec des pièces d'un nombre borné et d'une nature invariable, les combinaisons du jeu d'échec sont infinies; celles du théâtre italien pouvaient l'être aussi.

Moins on laissait faire à l'acteur pour l'invention du personnage imaginaire dont il devait remplir le rôle, plus on pouvait se confier à lui pour ce qu'il devait dire. L'acteur qui n'était jamais monté sur le théâtre que pour représenter un Pantalon, celui qui toute sa vie avait joué le rôle d'Arlequin, étaient plus sûrs peut-être de ne rien faire ou dire qui ne fût en caractère, que l'auteur lui-même qui écrivait pour eux une pièce. Aussi celui-ci se contentait-il le plus souvent d'un canevas; il mettait en scène deux ou trois personnages; il indiquait quel devait être le résultat de leur conversation, et il les abandonnait pour y arriver à leur gaîté naturelle. Ces pièces à canevas, qui ont été en usage pendant tout le dix-septième siècle et la plus grande partie du dix-huitième, et qui ont été aussi portées en France par des acteurs italiens, ont eu une grande influence sur l'espèce

de gaîté qu'on a pu admettre sur les théâtres d'Italie. On ne pouvait guère la faire sortir du sujet lui-même ; il fallait la trouver toute dans le personnage. Les situations plaisantes doivent être combinées d'avance, parce qu'un mot de trop que dirait l'un ou l'autre personnage, suffirait le plus souvent pour changer la circonstance, pour tirer de peine celui qui s'y trouve, pour dévoiler ce qui doit être caché, ou débrouiller un quiproquo. De même la bonne plaisanterie, celle qui demande de la finesse, de la justesse, de l'à-propos, n'est point une chose assez commune pour qu'on puisse compter qu'elle se présentera d'elle-même au moment de l'action : c'est bien le moins qu'on l'écrive d'avance. Mais sans déranger l'action, sans nuire à l'intérêt, sans troubler le jeu d'autrui, chaque acteur pouvait se moquer de lui-même ; Pantalon pouvait mettre en évidence sa bonhomie enfantine ; le docteur, sa vanité pédantesque ; Brighella, son astuce, et Arlequin, sa balourdise. On chercha la gaîté dans les lazzis ; en général elle fut sans malice, parce que chacun produisait ses vices, ses ridicules ou sa bêtise, au lieu de se moquer d'autrui ; mais elle fut aussi le plus souvent sans finesse et sans naturel. La finesse lui manquait, parce que chaque acteur observait mal, et ne prévoyait pas d'avance celui avec qui il était en

scène; le naturel, parce que chacun exagérait son jeu pour faire plus d'effet.

Goldoni, en exigeant de ses acteurs qu'ils récitassent ses pièces telles qu'il les écrivait, et qu'ils n'improvisassent plus, se rapprocha cependant plus des comédies de l'art qu'aucun de ceux qui, avant lui, avaient écrit pour le théâtre. Il conserva, au moins dans la moitié de ses pièces, tous les masques de la comédie italienne; il leur laissa sans altération le caractère que la tradition leur avait donné; et lorsqu'il cessa d'exercer sur les acteurs, par sa présence, une influence directe, ceux-ci recommencèrent à improviser; en sorte que, comme tous ceux qui sont venus après lui ont abandonné les masques, ses pièces sont aujourd'hui les seules où l'on entende encore, en Italie, un acteur traiter son rôle comme un canevas.

Les Italiens considèrent Goldoni comme ayant porté l'art dramatique à son plus haut degré de perfection. On ne peut, en effet, lui refuser un mérite peu commun, une grande fertilité d'invention qui lui fournissait des sujets de comédie toujours nouveaux, une extrême facilité qui lui a permis plus d'une fois d'achever en cinq jours une comédie en cinq actes et en vers; facilité qui l'a séduit d'autre part, et qui l'a empêché de donner à ses comédies le fini dont elles étaient susceptibles; une grande vivacité dans

le dialogue qui, presque toujours, est chez lui vrai, animé, et marchant à son but; une connaissance parfaite des mœurs de sa nation, et un rare talent pour les mettre en scène; enfin, la gaîté italienne, c'est-à-dire, celle qui peint plaisamment la bêtise, et qui inspire la bouffonnerie.

Il s'en faut bien, cependant, que les pièces de Goldoni plaisent aussi généralement à ceux qui ne sont pas Italiens; et la grande raison, je crois, c'est que les mœurs italiennes n'ayant rien de romanesque ou de poétique, ne sont pas bonnes à mettre sur le théâtre. L'amour doit nécessairement imprimer le principal mouvement aux comédies comme aux romans : c'est la plus vive et la plus poétique des passions domestiques, celle qui donne le plus grand développement au caractère, et qui a la plus grande influence sur le reste de la vie. Mais dans les mœurs de l'Italie, l'amour durable, l'amour passionné, celui qui suppose un rapport de cœur, d'esprit, de sentiment, comme un attrait de figure; celui qui est fondé sur un choix mutuel, ne peut guère avoir le mariage pour but. Les demoiselles élevées loin de la société, obligées à une extrême réserve, et punies tout aussi sévèrement par l'opinion, pour avoir vu le monde, que pour avoir suivi une intrigue coupable, tantôt s'abandonnent à leurs sentimens

les moins réfléchis avec une étourderie, avec une déraison qui nous paraissent tout-à-fait choquantes; tantôt ne soupirent point d'après un choix, mais d'une manière générale, pour le mariage. C'est en se mariant qu'elles comptent sortir d'esclavage, secouer en même temps le joug de leurs parens et celui de la société; se délivrer d'une réserve toute affectée, et qui contrarie leurs penchans et leurs goûts; entrer dans le monde enfin, et commencer la vie et le bonheur. Il est entendu, en Italie, qu'une fille sage, une fille prudente, doit accepter l'époux que ses parens lui présentent, fût-il également désagréable de caractère, d'esprit et de figure; et cette espèce de morale que l'auteur comique se charge d'inculquer, fait souvent le contraste le plus bizarre avec nos opinions. Ainsi, dans les deux Jumeaux de Venise, sujet de comédie qui, depuis Plaute, a été porté vingt fois sur le théâtre de toutes les nations, et où les méprises entre deux frères en tout semblables excitent toujours le rire, l'un des jumeaux arrive des montagnes de Bergame pour épouser Rosaure, fille du docteur Balanzoni : Rosaure est une fille sage et vertueuse; l'auteur la donne pour modèle aux demoiselles italiennes; son prétendu, paresseux, ignorant, poltron, est un demi-sauvage, une espèce d'Arlequin, qui doit, pendant toute la pièce, être l'objet du ridicule. Rosaure a de

la peine à se défendre contre ses impertinences, et cependant elle insinue à plusieurs reprises qu'il ne lui déplaît pas. L'auteur fait mourir empoisonné ce personnage sur la scène, et il s'en justifie dans sa préface, en disant que sa mort, loin de causer de la tristesse, divertit par la sottise ridicule avec laquelle il se laisse mourir. Je ne sais si les spectateurs n'éprouvent pas l'effet tout contraire, et si la bouffonnerie dont un crime atroce est accompagné, ne redouble pas leur horreur. Quoi qu'il en soit, Rosaure, après avoir donné trois phrases à son désespoir, accepte, dans la scène suivante, la main de Lélio, espèce de fou ridicule, dont les fanfaronnades et les mensonges ont rempli les quatre premiers actes. Jusqu'alors il était amoureux d'une autre: on lui offre Rosaure avec quinze mille écus de dot; il répond, en sa présence : « Comment ne » me plairait-elle pas ! quinze mille écus for- » ment toujours une rare beauté ». On demande à Rosaure si elle l'accepte, et elle répond aussitôt qu'elle fera toujours toutes les volontés de son père. Ce manque absolu de délicatesse, est, il faut en convenir, fréquent dans les mœurs de la nation; mais de telles mœurs sont-elles faites pour le théâtre?

Dans la plupart des pièces où l'on voit des demoiselles, leurs sentimens et leur conduite n'ont pas plus de délicatesse : dans la *Donna*

di testa debole (la Femme à tête faible), D. Elvira fait et fait faire par son amie des avances impudentes à D. Fausto, l'amant de sa belle-sœur, non qu'elle ait de l'amour pour lui, mais parce qu'elle est jalouse de ce que cette belle-sœur se remariera avant elle (1), et elle fait à Pantalon, son oncle et le chef de la maison, des reproches amers de ce qu'il ne s'occupe pas avec plus d'activité du soin de la marier (2). Comme les noms sont génériques, toutes les Rosaure, dans les pièces de Goldoni, sont toujours les filles sentimentales; elles ont toujours un peu d'amour et beaucoup de soumission, une grande envie de se marier, et une plus grande obéissance à l'autorité paternelle. Les Béatrix, dans les mêmes pièces, ont le caractère tout contraire : la vivacité, l'emportement, quelquefois la gaîté folle, par opposition à la mélancolie des Rosaure; d'autres fois, la hardiesse qui les met au-dessus des convenances. Dans plusieurs des pièces de Goldoni, on voit des demoiselles échappées à leurs parens en habit d'écolier ou de jeune militaire, qui courent après leurs amoureux, qui les suivent de ville en ville, et qui se démêlent avec assez de bonheur de leurs aventures. Ces femmes ont

(1) LA DONNA DI TESTA DEBOLE. *Atto II, Sc. X.*
(2) Ibid. *Atto I, Sc. XIV.*

aussi un caractère très-italien ; il n'y a aucun pays peut-être où la passion ait tant d'empire sur elles, lorsqu'une fois elles ont tant fait que de s'y livrer ; mais les suites du roman ne sont pas naturelles. Il n'est point vrai en soi, et il est dangereux pour la morale de représenter qu'on peut sortir honorablement d'une vie désordonnée, comme celle de Béatrix dans les deux Jumeaux de Venise, ou dans Arlequin valet de deux maîtres, et que la vertu des femmes ne court aucun risque lorsqu'elles s'échappent de la maison paternelle pour courir après leurs amans. D'autre part, la décence théâtrale, qui quelquefois n'est point d'accord avec la morale, ne permet pas qu'il leur en mésarrive. En général, toutes les héroïnes de théâtre doivent être au fond pleinement vertueuses, et cette règle, que je n'entreprendrai point de blâmer, donne une niaiserie singulière à la peinture de mœurs qui ne sont point si pures. Le grand intérêt de la vie en Italie, le grand développement des passions, sont attachés à cette bizarre relation connue sous le nom de *Cicisbei*, ou de *Cavalieri serventi*. La contrainte où vivent les demoiselles, et la liberté illimitée dont jouissent les femmes, ont placé presque toujours dans les habitudes du pays, l'amour après le mariage. C'est alors que, ne se confondant plus avec le désir vague de se ma-

rier, il est fondé sur une connaissance intime, sur l'accord des sentimens, sur le rapport de l'âme toute entière. Cet amour cependant a les conséquences les plus funestes pour toutes les relations domestiques, pour la paix des ménages, l'éducation des enfans, le caractère des femmes. Les auteurs comiques n'ont point osé mettre sur la scène un sentiment fort immoral dans ses conséquences; ils n'ont point pu non plus exclure du tableau des mœurs nationales son trait le plus caractéristique. Il y a des *cicisbei* dans la plupart des comédies, mais ils ne se permettent point d'y parler d'amour; on ne sait trop ce qu'ils désirent ou ce qu'ils craignent; leur situation ne peut jamais être passionnée; elle est à peine susceptible de changer, et on ne peut prévoir ni nœud, ni dénouement, dans un sentiment désintéressé qui ne peut mener à aucune action, et qui ne se permet jamais un langage tendre.

Ce n'est pas l'amour seulement qui est toujours maltraité dans les rôles de femme par Goldoni; les autres sentimens y sont presque tous représentés d'une manière qui n'est point naturelle, ou qui n'est point théâtrale. J'ai toujours vu la peinture des amitiés de femme recueillir sur les théâtres d'Italie les plus vifs applaudissemens. Goldoni représente les amies s'abordant avec l'expression de la tendresse la

plus exagérée, se faisant mutuellement des complimens sur leur figure, sur leur esprit; s'assurant réciproquement qu'elles prennent l'intérêt le plus vif aux sentimens l'une de l'autre, et, au moment où elles se séparent, parlant l'une de l'autre avec les expressions du mépris ou de la haine. Malheureusement cette fausseté dans les liaisons entre les femmes, est assez commune en Italie, et plus là sans doute que partout ailleurs; mais il y a besoin de fort peu d'artifice pour mettre en évidence cette contradiction; l'auteur n'a point de mérite à peindre ce qui ne demande ni finesse, ni justesse, ni précision; lors même que cette fausseté serait naturelle, elle est basse et rebutante lorsqu'elle revient dans toutes les pièces, et en ôtant au poète les ressources de l'amitié, elle le prive d'un grand moyen de remuer les âmes et de nouer et dénouer les intrigues.

Les vertus et les défauts des femmes sont de la même manière tous crayonnés au noir et au blanc, sans aucune gradation et sans aucune demi-teinte. Dans une de ces comédies, Goldoni a voulu tourner en ridicule les travers des femmes savantes, et quoiqu'on reproche souvent aujourd'hui à Molière de charger ses tableaux jusqu'à la caricature, il faut convenir qu'il est plein de délicatesse à côté de l'auteur italien. L'objet de la satire de celui-ci (sa *Donna*

di testa debole) donne les meilleures raisons du monde, exposées avec sens et avec finesse, pour cultiver son esprit; mais toute la culture qu'elle imagine, c'est de prendre des leçons de syntaxe latine d'un écolier ignorant, qui lui apprend à mêler sottement des mots latins dans toutes ses phrases, et qui la rend surtout ridicule parce qu'il ne sait pas l'empêcher de faire des solécismes dans ses constructions, et qu'il entend mal, aussi bien qu'elle, la sentence latine du juge sur son procès. On n'a point en Italie l'idée de la pédanterie; jamais le ridicule ne s'attache à vous parce que vous faites parade de ce que vous savez, mais seulement parce que vous vous vantez de savoir ce que vous ne savez pas; aussi, comme contre-partie à la *Donna di testa debole*, Goldoni a écrit la *Donna di garbo* (la Femme de mérite), qui est la plus insupportable pédante que la terre ait jamais porté; mais comme elle surpasse en science réelle les gens avec lesquels elle est mise en opposition, Goldoni veut rattacher tout l'intérêt à elle, et la donne comme modèle des femmes studieuses. Servante dans la maison du docteur Balanzoni, dont elle a gagné le cœur, et qu'elle finit par épouser, tantôt elle récite des poëmes qu'elle a composés; tantôt elle soutient des thèses en latin, ou des disputes d'école, et du commencement jusqu'à la fin de

son rôle, son savoir est celui qui convient le moins aux femmes. Dans une autre comédie italienne (de Napoli Signorelli), une autre femme déguisée en homme fait le rôle d'avocat, et son plaidoyer tout entier, parsemé de textes de lois romaines, est inséré dans la comédie.

Des défauts analogues à ceux que nous avons vus dans les rôles de femmes, se retrouvent dans les rôles d'hommes. On ne permet point, en Italie, de réflexions sur la philosophie morale, on craindrait qu'elles ne compromissent la religion : aussi la morale est-elle en général fort mal entendue, et arrive-t-il très-souvent qu'un auteur comique, ou même un auteur beaucoup plus grave, donne pour vertueux, noble, délicat, ce qui est précisément tout le contraire. La dissimulation et le manque de foi sont parmi les défauts qu'on a le plus souvent reprochés aux Italiens, et c'est peut-être à cause de cela que l'observation religieuse de la parole est une des vertus qu'ils mettent le plus souvent sur la scène; mais ils étendent cette observation aux choses que l'on ne peut ni promettre ni tenir, puisqu'elles dépendent des autres, comme pour un père, le cœur et la main de sa fille. Ainsi, dans une pièce qui, d'ailleurs, n'est pas sans intérêt et sans gaîté, *la Fille obéissante*, Pantalon favorisait l'amour de sa fille Rosaure pour Florinde; celui-ci est allé chercher à Livourne le

consentement de ses parens, pour épouser sa maîtresse : il revient après l'avoir obtenu ; mais deux heures avant son arrivée, un fou, immensément riche, un comte Ottavio, a demandé Rosaure à Pantalon ; celui-ci n'a pas voulu perdre une bonne occasion de marier richement sa fille : il l'a promise sans la consulter ; la parole est donnée et paraît à tous irrévocable. En vain Florinde au désespoir, presse, supplie, et fait valoir ses anciens droits ; en vain Rosaure, en obéissant, laisse voir qu'elle a la mort dans le cœur ; en vain le nouvel époux, que personne dans la famille ne connaissait encore, donne au père et à la fille les preuves d'une extravagance sans égale ; en vain il se fait connaître comme un mauvais sujet, un dissipateur, un poltron : Pantalon, qui n'est point représenté comme un père avare ou opiniâtre, mais, au contraire, comme un homme sensible, tendre, et pénétré de ses devoirs, se désole, mais est plus déterminé que jamais à sacrifier sa fille et lui-même pour l'observation de sa parole. Rosaure se soumet avec résignation à tout ce que son père ordonne d'elle ; non-seulement elle consent à donner, le jour même, la main au comte, mais encore elle déclare à son père qu'elle le fait avec plaisir ; et si ensuite le mariage ne s'accomplit pas, c'est qu'une nouvelle extravagance du comte l'engage à

retirer lui-même la parole qu'il avait donnée.

De même la probité est représentée, tantôt d'après des notions fausses, tantôt sans aucune délicatesse; les honnêtes gens protestent, avec tant d'ostentation, qu'ils ne voleront pas le bien d'autrui, que partout ailleurs il y aurait de quoi faire naître la défiance. Dans les Jumeaux de Venise, Tonino, celui que l'auteur représente comme un cavalier accompli, reçoit, par la méprise d'Arlequin, des joyaux du plus grand prix, et une bourse d'or qui appartiennent à son frère. Il ne se lasse pas de dire : « pour un autre ce » serait une bonne fortune, mais moi je suis » un homme d'honneur, moi je suis un galant » homme, et je ne veux prendre le bien de per- » sonne. Je conserverai cet écrin et cette bourse; » et si j'apprends quel est celui qui a perdu tout » cela, je le lui restituerai ponctuellement ». Et cependant, dès la scène suivante, il offre en présent ces bijoux à une femme qu'il prend pour une aventurière, et il finit par les confier, pour les rendre au propriétaire, à un homme qu'il ne connaît pas, et qui se trouve être un fripon.

Les savans sont toujours représentés comme des pédans insupportables; non qu'on veuille faire porter le ridicule sur eux, mais parce que le savoir est rare en Italie; que ceux qui en ont, sont peu appelés à vivre en société, et qu'ils

n'ont point pu apprendre les ménagemens dus à l'amour-propre d'autrui, ni le ridicule attaché à leur propre vanité; la bravoure est assez fanfaronne, et se soutient mal à l'épreuve; il y a plusieurs duels sur le théâtre, mais très-souvent aussi l'on voit les héros réfléchir s'il ne leur conviendrait pas mieux d'assassiner leur adversaire.

Goldoni a surtout cherché à mettre de la gaîté dans la peinture des ridicules et des vices exagérés. Il sait en général fort bien faire garder à chacun de ses personnages le caractère qu'il lui donne; ce caractère ressort à chaque action, à chaque mot, à chaque geste; mais il est le plus souvent hors de toute proportion avec la vérité. Comme il n'existe pas de société en Italie, comme l'opinion y est sans force, et le ridicule sans puissance, les défauts et les vices se montrent avec une naïveté qu'on ne rencontrerait dans aucun autre pays. Cependant il y a de certaines bornes que l'auteur comique devrait s'imposer, pour ne pas faire naître le dégoût au lieu du rire. Ainsi, la poltronnerie est le vice peut-être qui fait le plus rire les spectateurs; mais en le peignant, Goldoni aurait dû le laisser toujours aux personnages ridicules, tandis que dans plus d'une pièce, il rend ses amans poltrons comme des femmelettes. La perfidie, et un certain degré de bassesse, devraient toujours

être exclus de la scène, sur laquelle il ne faudrait jamais faire avancer un homme qui y sera accompagné par les huées des spectateurs. Mais dans les Deux Jumeaux, Pancrace est un hypocrite, fripon, lâche, et bas, qui finit par empoisonner son rival avec si peu d'espérance de tirer parti de sa mort, que l'invraisemblance ajoute encore au dégoût qu'inspire ce crime.

Cette délicatesse des spectateurs, sur un certain degré de bassesse dans les personnages, ne permet point de faire paraître des aventurières sur les théâtres français. Les Italiens ne sont point si réservés, et peut-être est-ce dans les rôles de comédiennes et de danseuses, dans l'orgueil que leur père tire de leur richesse ou de leurs succès, dans ce mélange continuel de vanterie et de bassesse, que Goldoni a montré le plus de naturel et de gaîté. Dans la jolie comédie de la *Locandiera* (l'Aubergiste), l'une de celles dont le dialogue est le plus animé, et les caractères placés dans le contraste le plus piquant, il n'y a d'autres femmes que trois intrigantes fieffées. C'est sur Mirandolina, la maîtresse de l'auberge, que Goldoni veut réunir l'intérêt ; il la peint comme une coquette adroite, spirituelle, souple, flatteuse, incapable de sentir l'amour avec lequel elle joue sans cesse, mais vertueuse dans le fond, et qui à la fin de la pièce fait un mariage sortable; et pour faire ressortir ce qu'il

y a d'honnête en elle, il l'oppose à deux comédiennes avides, présomptueuses, et impudentes, qu'on ne souffrirait pas sur un théâtre français.

Dans le Jaloux avare, Pantalon est un vieux usurier qui a épousé une jeune femme, et qui la garde comme son trésor, avec la défiance de l'avarice, plutôt que celle de l'amour. Le caractère est assez bien conçu, et mis en scène avec gaîté; mais l'exagération des deux défauts a rendu l'un et l'autre également invraisemblable, et l'ensemble trop odieux; le Jaloux avare devient tellement méprisable, que sa correction, à la fin de la pièce, peut à peine s'expliquer par un miracle.

Un des plus grands ridicules nationaux est celui de l'ostentation. Il est étrange que dans un pays où l'on se soucie si peu de paraître estimable aux yeux des autres, on se soucie autant de paraître riche. Goldoni a très-bien saisi ce ridicule, et en a tiré des comédies très-plaisantes. Il en a fait trois sur *le Villeggiature* (la Saison passée à la campagne dans les fêtes), et il a représenté, avec une grande gaîté, cette passion de paraître somptueux un mois de l'année, à laquelle beaucoup de familles sacrifient toutes leurs jouissances pendant les onze autres mois. Au reste, la comédie, en peignant les vices et les ridicules, ne les corrige guère. J'ai vu

jouer, dans une *Villeggiatura* ruineuse, sur les bords de la Brenta, par une famille qui dissipait son patrimoine pour en soutenir le luxe, *le Smanie per la Villeggiatura* (la Fureur des Fêtes de campagne). Tous les acteurs se jouaient eux-mêmes; les exploits de leurs créanciers qu'ils avaient reçus dans la matinée ne leur permettaient pas de se faire illusion, et cependant ils voulaient se montrer si fort au-dessus d'une pareille gêne, qu'ils se plaisaient à se représenter sur leur propre théâtre.

D'après l'analyse que nous venons de faire des différens caractères introduits dans les comédies de Goldoni, on comprend qu'il doit y rester peu de place pour la sensibilité. En général, le théâtre de cet auteur n'est nullement sentimental; il ne prend guère ses héros ou ses héroïnes dans les romans; il les représente avec tous leurs défauts, il s'efforce de nous faire rire à leurs dépens, en nous montrant dans leur générosité le mélange d'égoïsme, dans leur amitié l'intérêt, dans leur admiration l'envie, et partout le côté prosaïque, le côté étroit et vulgaire de la nature humaine. Il l'a fait avec esprit, avec finesse, avec une grande intelligence de l'effet théâtral; il fait beaucoup rire, et applaudir en même temps au naturel du dialogue et des personnages : cependant il n'est point sûr encore que ce soit là le but de la comédie; une cer-

taine satiété qu'inspire très-vite le théâtre de Goldoni, fait pressentir que, dans tous les ouvrage de l'art, on a besoin de quelque chose de plus idéal. Toutes les actions des hommes, l'objet vers lequel ils marchent, leurs pensées, leurs sentimens, peuvent être considérés sous deux points de vue opposés, et d'après deux règles différentes. Dans le monde idéal, les créatures intelligentes ont pour but le beau, le parfait dans son genre; dans le monde matériel, elles ne recherchent que leur propre avantage. Les caractères qui appartiennent au premier système sont poétiques, ceux du second sont prosaïques. La lutte de ces caractères fournit également des sujets à la tragédie ou à la comédie, selon que l'auteur prend parti avec les premiers ou avec les seconds, qu'il nous émeut pour les caractères poétiques, froissés par le monde matériel, ou qu'il nous amuse par leur ignorance des intérêts humains, et l'impossibilité où ils se trouvent de se faire comprendre par des hommes vulgaires. Mais lorsqu'aucun caractère élevé n'est introduit dans une comédie, on se lasse bientôt des vues étroites, des sentimens ignobles d'une société toute prosaïque; on soupire après l'intérêt qu'on n'y trouve point, et le désir de sentimens plus relevés, d'émotions plus tendres, a ramené tous les peuples, par divers chemins, à la comédie lar-

moyante, à la tragédie bourgeoise, à la tragi-comédie, au mélodrame et aux comédies romanesques.

Goldoni s'est essayé quelquefois lui-même à exciter l'intérêt; mais au lieu du genre lamentable des dramaturges français, dans lequel son rival Chiari s'était aussi exercé, il a cherché à attacher et à attendrir par des *imbrogli* à l'espagnole, des comédies romanesques, où les aventures se précipitent, et où l'héroïne n'est enlevée à un danger que pour retomber dans un autre. La plus jolie dans ce genre est son *Inconnue*. Rosaure est fille d'un gentilhomme sarde, qui a été victime d'une haine de famille, pour laquelle beaucoup de sang a déjà été répandu. Ses autres enfans ont été assassinés; lui-même il est sans cesse menacé par les sicaires, que son ennemi tient à sa poursuite: tous deux proscrits par les tribunaux ils vivent loin de leur patrie; mais le père de Rosaure est venu s'établir à Naples sous un faux nom; il ne s'est pas fait connaître même à sa fille, à qui il ne se montre que comme un ami de sa famille. De nouvelles terreurs l'ont engagé à fuir encore une fois; il a caché sa fille chez une paysanne d'Averse, et c'est là que s'ouvre la scène. Rosaure a inspiré de l'amour à Florinde, un des gentilshommes d'Averse, et cavalier servant de Béatrix, femme de l'intendant.

Rosaure l'aime à son tour, et elle est sur le point de s'enfuir avec lui pour l'épouser, afin de se soustraire aux importunités de Lélio son autre amant. Celui-ci s'est mis à la tête des braves et des contrebandiers, si nombreux autrefois dans le royaume de Naples; il dissipe les archers, il se rit de la justice, et fait trembler tout le pays. La violence et les brigandages de Lélio, la jalousie vindicative de Béatrix, le zèle amoureux de Florinde, et l'esprit de justice de l'intendant, multiplient les aventures de Rosaure, qui est enlevée et délivrée à plusieurs reprises; et qui, dans ces révolutions de fortune, excite toujours vivement l'intérêt et la curiosité. Le caractère de Pantalon, père de Lélio, honorable marchand vénitien, qui seul trouve encore moyen de se faire obéir de son fils, et qui conserve, dans une situation critique, une conduite toujours noble, courageuse et délicate, suffirait seul à faire le succès de cette pièce. Il faut aussi savoir gré à Goldoni d'avoir placé la scène de sa comédie dans le pays et dans les mœurs, qui pouvaient le mieux admettre des aventures aussi romanesques. Dans ce même pays, où la plupart des hommes se sont abandonnés à une mollesse si efféminée, quelques-uns secouant le joug de la société, pour s'abandonner sans réserve à leurs passions, ont vécu en guerre avec l'ordre

public, et n'ont jamais pu être forcés à l'obéissance par les gouvernemens pusillanimes, dont ils avaient secoué le joug. A la fin du seizième siècle, un duc souverain de Monte Mariano, Alfonse Piccolomini, se fit chef de brigands, et continua plus de dix ans cet étrange métier. Plus fréquemment, les gentilshommes du pays de Naples ont fait de leurs fiefs et de leurs châteaux l'asile des bandits, qu'ils employaient pour leurs querelles privées; en sorte que l'existence de ces hommes qui bravent toutes les lois, et qui font trembler des villes entières par leurs violences, était assez réelle en Italie pour qu'on pût y placer des romans et des comédies romanesques du genre de l'*Inconnue*.

CHAPITRE XIX.

Suite de la Comédie italienne. Gozzi, Albergati, Avelloni, Federici, Gherardo de Rossi, Giraud, Pindemonti.

Goldoni est aujourd'hui, aux yeux des Italiens, le seul roi de la scène comique; ses pièces, qui sont dans un rapport intime de mœurs et de caractère avec le peuple auquel elles sont destinées, sont toujours reçues avec enthousiasme. J'ai entendu mille fois, pendant leur représentation, cette exclamation, *Gran Goldoni!* retentir dans toutes les parties du théâtre, quoique son mérite éminent, le naturel, la fidélité de mœurs et la gaîté, ne soit pas celui qui donne l'idée de la *grandeur* ou d'un *grand génie*. Mais au milieu de ses succès, nous l'avons déjà indiqué, il fut vivement blessé de se voir parodier par le comte Gozzi, et de voir le public applaudir avec transport, moins aux parodies peut-être, qu'aux pièces fantastiques auxquelles elles se trouvaient entremêlées. Cette querelle littéraire eut deux effets remarquaquables; elle blessa si profondément Goldoni qu'il abandonna sa langue et sa patrie pour aller travailler à Paris à des pièces françaises,

et elle engagea le comte Gozzi à introduire sur le théâtre un genre nouveau de comédies-féeries, qui eut, pendant quelques années, un succès prodigieux à Venise, et qui, s'il y est aujourd'hui complètement oublié, a été renouvelé par les Allemands, et a assuré chez eux au comte Gozzi la réputation du premier comique d'Italie.

Les auteurs dramatiques du dix-huitième siècle, en imitant les Français, n'avaient donné au théâtre, que des pièces complètement écrites; la troupe que dirigeait Goldoni s'était asservie à exécuter fidèlement ce que l'auteur préparait pour elle, et les acteurs avaient promis de ne plus improviser dans le dialogue. Ainsi tombait rapidement la *Comédie de l'art*, qui, souvent décousue et invraisemblable, presque toujours indécente et grossière, recelait cependant les vraies richesses du théâtre italien; cette originalité de gaîté, ce nerf, cette vivacité, dont Goldoni avait profité en les fixant. Une troupe formée des acteurs les plus distingués, la *compagnia Sacchi*, dont tous les membres avaient un rare talent pour improviser sous le masque qui était devenu leur caractère, se trouvait, par l'abandon des auteurs, réduite à un état de misère désespérée. Ces Pantalons, ces Arléquins, ces Brighella, si habiles, n'avaient plus aucune occasion de faire valoir leurs talens; ils

luttaient contre la troupe de Goldoni, où ils voyaient beaucoup moins de gaîté et d'originalité, et cependant ils ne pouvaient soutenir sa concurrence. Leur irritation était extrême contre Goldoni, et contre l'abbé Chiari, qui se soutenait encore alors, et qui, avec ses vers martelliens ampoulés, disputait le théâtre à l'avocat vénitien. Le comte Charles Gozzi prit parti pour cette vieille comédie nationale, pour cette gaîté populaire qu'il regrettait de voir disparaître. Son oreille délicate était fatiguée des vers martelliens, que depuis vingt ans il voyait introduire sur le théâtre, au mépris de la prosodie italienne; son goût était blessé du style ampoulé et entortillé de l'abbé Chiari, vrai disciple de Marini et des *seicentisti*; son orgueil national se révoltait contre l'autorité que les Français s'arrogeaient sur la littérature; il détestait leur philosophie, et il saisissait avec empressement une occasion de la rendre ridicule. En 1761, il écrivit pour la compagnie *Sacchi* son canevas des trois Oranges, et il l'abandonna à l'imagination et à la gaîté de ces acteurs spirituels, qui, animés encore par leur inimitié personnelle contre ceux qu'ils parodiaient, se surpassèrent eux-mêmes.

La scène des trois Oranges est dans le royaume et à la cour du roi de carreau, qui paraissait dans sa majesté, et sa gravité bouffonne, exactement copié d'après les cartes à jouer. Le prince

héréditaire de carreau, Tartaglia, est sur le point de mourir de mélancolie; son mal est la suite des enchantemens d'une mauvaise fée (l'abbé Chiari), qui l'empoisonne goutte à goutte avec des vers martelliens. Cette fée seconde l'ambition du valet de carreau, et de son amante Clarice, si je ne me trompe, dame de pique, qui se flattaient de succéder à la royauté. Tartaglia ne guérira que si l'on parvient à le faire rire, et un autre enchanteur (Goldoni) a envoyé à la cour un masque noir, Truffaldino, qui s'efforce de faire rire le prince. Jusqu'ici la pièce n'était qu'une satire directe, et presque à visage découvert, contre Goldoni et Chiari. Lorsqu'on les mettait en scène on copiait leur langage, le tour de leurs idées, le style ampoulé et prétentieux de Chiari, les phrases de barreau de Goldoni; les autres personnages étaient tous des caricatures tirées de leurs deux théâtres, et la malice des acteurs chargeait avec joie ce que la malice des spectateurs se plaisait à appliquer.

Mais la première idée de cette parodie étant fondée sur un enchantement, l'auteur avait été ramené naturellement à la rattacher au monde de féerie déjà connu. Il avait fait choix d'un conte de fée très-répandu à Venise, et qui probablement se trouve dans le *Cabinet des fées*, l'amour des trois Oranges. Tartaglia se guérissant par un éclat de rire de sa mélancolie,

s'enflamme du désir d'aller conquérir les trois Oranges, gardées au château de la fée Créonta, dont on lui avait conté l'histoire pendant sa maladie. Son voyage pour les découvrir, sa conquête, et tous les événemens merveilleux qui s'ensuivent, devaient donner lieu à une suite d'applications satiriques à diverses pièces de Goldoni et de Chiari. Le comte Gozzi, en assistant à la représentation, fut frappé de voir comme le public tout entier était captivé par la partie merveilleuse de son spectacle, à laquelle il avait à peine songé, et qui n'était que la mise en scène, sans altération, du conte, tel que les bonnes vieilles et les nourrices le récitaient aux enfans. La fée Créonta crie à son chien : Déchire le ravisseur de mes Oranges : et le chien lui répond : Pourquoi déchirerais-je celui qui m'a donné à manger, tandis que depuis tant de mois et d'années, tu m'as laissé mourir de faim. La fée crie à la corde du puits, Lie le ravisseur de mes Oranges ; et la corde se lève et lui répond : Pourquoi lierais-je celui qui m'a étendue au soleil pour me sécher, tandis que depuis tant de mois et d'années, tu me laisses moisir dans un coin. La fée crie à la porte de fer du château : Ecrase, en te fermant, le ravisseur de mes Oranges ; et la porte répond : Pourquoi écraserais-je celui qui m'a huilée, tandis que depuis tant de mois et d'années, tu me laisses dévorer par la rouille.

Et pendant tout ce dialogue, la salle, muette d'attention et de plaisir, dévorait des yeux et des oreilles une histoire merveilleuse que chacun connaissait, et retentit ensuite d'applaudissemens. Le plaisir redoubla à la vue des merveilles qui vinrent ensuite, lorsque Truffaldino, coupant deux des Oranges, il en sortit successivement deux belles demoiselles, qui moururent bientôt de soif; et lorsque Tartaglia coupant la troisième orange, à côté d'une fontaine, il en sortit une troisième princesse, à laquelle il se hâta de donner à boire, et qui devait être son épouse, non, cependant, sans courir encore de nouveaux dangers; car, sous les yeux des spectateurs, elle est transformée en colombe, et ce n'est que long temps après qu'elle reprend sa forme naturelle.

Ainsi, le comte Gozzi apprit, par une expérience fortuite, tout le parti qu'on pouvait tirer pour le succès, de l'amour du peuple pour le merveilleux, de l'étonnement dont les spectateurs sont frappés par des transformations et des tours d'escamoteurs exécutés en grand sur le théâtre, enfin, de l'émotion qu'excitent toujours les premières histoires qu'on a entendu conter dans son enfance. Tandis que la compagnie Sacchi s'enrichissait en donnant une suite de représentations de ses trois Oranges, Gozzi se mit à travailler plus sérieusement dans le

genre qu'il venait de découvrir ; il mit successivement au théâtre les contes de Fées qui lui paraissaient les plus brillans, et le public se montra toujours plus enchanté de l'éclat des décorations, de l'habileté des machinistes, de la gaîté des acteurs, et surtout de l'esprit, souvent de l'intérêt que l'auteur savait tirer d'anciennes fables, qui devinrent sous sa main des tragi-comédies tour à tour touchantes et risibles.

Dans huit ou dix pièces fantastiques, la Femme serpent, Zobéide, le Monstre bleu, l'Oiseau verd, le Roi des Génies, etc., Gozzi montra qu'il était en même temps un homme d'esprit et un poète; il renonça à la satire personnelle pour entrer dans le sérieux de son sujet; il se pénétra de l'esprit de la féerie; de sorte que ses tragi-comédies eurent, si ce n'est la vraisemblance de la nature, du moins la vraisemblance des contes de fées; il ne se contenta plus d'un canevas, comme il avait fait pour les trois Oranges, mais il divisa sa pièce en actes et en scènes comme une tragédie régulière; il écrivit en vers ïambes tout ce qui appartenait aux personnages sérieux, et il n'abandonna à l'improvisation des acteurs que les cinq rôles des masques, Pantalon, Brighella, Tartaglia le Napolitain, Truffaldino, le même qu'Arlequin chez les autres, et Smeraldina, sa sœur, ou sœur de Brighella. Il plaça la scène dans les

royaumes inconnus de l'Orient, où le merveilleux trouve à s'étendre tout à son aise, et où les cinq masques, aventuriers italiens, étaient arrivés pour faire fortune, et il supposa l'événement dans le temps présent, afin de ne pas se priver d'une source de plaisanteries et d'allusions aux mœurs de ses compatriotes et de ses contemporains. Les scènes qu'il abandonnait à ses improvisateurs étaient préparées et ébauchées avec assez de détail, pour qu'ils ne pussent se tromper ni sur l'esprit dans lequel ils devaient parler, ni sur le genre de leurs plaisanteries, ni sur l'effet qui devait en résulter. Les personnages sérieux étaient placés dans des situations difficiles, qui excitaient toujours l'intérêt de la curiosité, souvent celui du caractère. Quelquefois leur langage devenait touchant, quelquefois ils éprouvaient des mouvemens tendres ou passionnés, exprimés avec une poésie qui partait du cœur; cependant le plus souvent on se promenait seulement d'étonnement en étonnement, et l'attente et la curiosité faisaient tout l'intérêt de la pièce. On dirait que les facultés, poussées à un certain degré, s'excluent l'une l'autre, et que l'imagination trop développée n'admet plus la sensibilité. Il n'y a certainement aucune situation plus déchirante que celle de sa Zobéide, et cependant il serait impossible, je crois, que cette pièce fît jamais répandre une

larme à personne. La princesse Zobéide, enlevée par un enchanteur, a été trompée par son hypocrisie, et a pris de l'amour pour lui; mais ce monstre, nommé Sinadab, ne conserve jamais plus de quarante jours la même femme; il la change ensuite en génisse, et il en enlève une nouvelle par ses artifices magiques. Celles qui lui ont résisté sont tourmentées dans une affreuse caverne par tous les supplices de l'enfer. Zobéide est arrivée au quarantième jour, et déjà Sinadab est décidé à se défaire d'elle; heureusement elle a gagné le cœur du grand-prêtre du pays, Abdalac, non moins habile magicien que le roi Sinadab, et ce prêtre s'efforce de faire retomber sur le roi ses enchantemens infernaux. Il révèle à Zobéide le caractère de son époux et le sort qui la menace. Il lui fait voir dans la caverne, parmi les femmes qui ont résisté à Sinadab, sa sœur et sa belle-sœur, et cette scène appartient presque à l'Enfer du Dante, mis sur le théâtre. Une femme, parcourant sans cesse cette caverne tortueuse, porte sa tête à la main, suspendue par les cheveux; une autre a le sein déchiré par d'affreux serpens qui la rongent sans cesse; une autre est à moitié changée en un animal hideux; toutes parlent avec horreur de la cruauté et des débordemens de Sinadab. Zobéide détrompée, arrache enfin de son cœur l'image de ce mons-

tre; mais pour se dérober à son sort, il faut qu'elle ne lui laisse point connaître qu'elle a démêlé ses artifices. Cependant elle a bientôt de nouvelles raisons de le haïr. Son père et son frère sont arrivés avec une armée pour la délivrer. Sinadab, par un enchantement, les transforme de telle sorte, que, ne se connaissant point, ils combattent l'un contre l'autre, et que le fils tue le père. Zobéide dissimule ses sentimens; elle est appelée par Sinadab à la collation où il comptait lui donner le gâteau qui devait la changer en génisse; elle substitue adroitement un gâteau à un autre : c'est Sinadab lui-même qui est transformé en monstre, et Abdalac en profite pour rompre tous ses enchantemens et rendre la liberté à tous les captifs.

On voit que peu de tragédies ont des situations plus terribles que celle de Zobéide, qui retrouve ses sœurs parmi les victimes d'un mari qu'elle adorait, ou celle de Schemseddin, son frère, qui a tué son père; mais tant de merveilles ne laissent ni à l'auteur, ni au spectateur, le temps de s'attendrir; le premier court à de nouveaux *imbrogli* qu'il veut nouer ou dénouer; il se débarrasse, par quelques mots entrecoupés, d'une situation déchirante, et dans l'orage des événemens il ne laisse jamais entrevoir les orages du cœur, qui devraient en être la conséquence. La versification n'est pas au-dessus de

tout reproche, sous le rapport de la prosodie et de l'exactitude métrique; mais son plus grand défaut est de n'être jamais sublime; tandis que les événemens vous remuent, ils n'amènent jamais un mot qui produise sur l'âme une profonde impression.

Les masques comiques contribuaient autant que le merveilleux à soutenir ces pièces fantastiques, que Gozzi a intitulées *Fiabe* (Fables), d'un mot italien peu usité. Mais les masques de Gozzi ne sont point ceux de l'ancienne comédie de l'art. Les masques anciens avaient été choisis de manière à généraliser les états de la vie civile: le marchand, Pantalon; le procureur, Balanzoni; le fanfaron, Capitan Spaviento, espagnol; l'intrigant, Brighella; le valet balourd, Arlequin, et beaucoup d'autres encore étaient pris dans la société, de manière à la représenter à peu près telle qu'elle était; leur famille, leur patrie, leur état, étaient tout arrangés comme leur caractère, pour peindre la vie domestique. Lorsqu'on les transporte dans le pays des enchantemens, ils n'ont plus rien d'individuel; la différence de condition, de patrie et de langage, entre Arlequin, Brighella et Pantalon, à Téflis ou à Samandal, n'est plus assez grande pour être remarquée; tous ont quitté leur ancien état, et ne sont plus que des aventuriers parvenus, fort semblables l'un à

l'autre. A peine peut-on les distinguer dans les pièces de Gozzi, et j'y regrette surtout le caractère de Pantalon; j'y voyais un hommage honorable à la loyauté, à la simplicité, à la sensibilité des anciens marchands vénitiens. Une teinte de ridicule était attachée à leurs manières, non moins antiques que leur habit et leur barbe; mais le fond du caractère reparaissait toujours noble, généreux et délicat. Les pièces de Gozzi tombèrent lorsque la troupe Sacchi se dissipa, parce qu'il n'y avait plus en Italie de bonne troupe accoutumée à improviser; mais Gozzi contribua lui-même beaucoup à faire perdre aux acteurs ce genre d'invention et de promptitude qu'il leur demandait cependant, parce qu'en les sortant de leur rôle et de leur caractère, en les dépouillant de leur individualité, il leur avait ôté tout ce sur quoi s'appuyait leur improvisation (1).

(1) Il y a à peine quatre ou cinq ans qu'on a cessé de jouer à Venise des comédies improvisées. Le journal des théâtres de Venise en indique souvent, jusqu'à l'année 1801, sur les théâtres de S. Angelo, de S. Luca, et de S. Gio. Crisostomo. Je vois parmi les titres de ces *commedie dell' arte*, la *Nascita di Truffaldino*, *i Personnaggi di Truffaldino*, *i Due Truffaldini*; la *Favola del Corvo*, etc. Je vois nommer dans ces journaux tous les masques de l'ancienne comédie : Pantalon, Brighella, Tartaglia, Arlequin, Colombina; mais dans le

Il ne paraît pas que les pièces de Gozzi aient jamais été représentées sur d'autres théâtres que sur celui de Venise ; elles ne sont point réellement dans l'esprit italien ; on les croirait beaucoup plutôt l'ouvrage de quelque Allemand ; ceux-ci les ont reçues avec un extrême enthousiasme, les ont réimprimées en Allemagne, en ont traduit quelques-unes dans leur langue, et soutiennent seuls aujourd'hui la réputation de Gozzi. D'ailleurs les contes de fée sont très-peu répandus dans le reste de l'Italie ; je ne les ai trouvés ni chez les enfans, ni chez les gens du peuple ; apparemment qu'ils s'étaient conservés à Venise, où les contes de tout genre sont accueillis par le peuple, et où c'est un métier exercé dans les rues que de faire des histoires à la populace. Au moment le plus intéressant, et lorsque la curiosité vivement excitée n'est point encore satisfaite, le conteur fait le tour de l'assemblée avec son chapeau, pour recueillir la rétribution de ses auditeurs, et il ne leur conte la catastrophe qu'autant qu'il a été payé d'avance. Le comte Gozzi est le dernier homme de talent qui ait fait des pièces à canevas, et qui ait cherché à conserver à ses compatriotes le mérite de l'improvisation dans la comédie. Ses

reste de l'Italie, on ne voyait plus ni masques ni comédies de l'art.

succès au théâtre durèrent dix ou quinze ans; mais autant il était applaudi par le peuple, autant tous les gens de lettres, ou tous ceux qui avaient quelque légère prétention à l'être, se déchaînèrent contre lui. En critiquant ses fables on n'entrait jamais jusqu'au fond dans le sujet; on n'examinait jamais jusqu'à quel point le jeu d'une imagination fantastique peut aider ou nuire au développement de la sensibilité et de l'effet théâtral: on se récriait seulement sur l'absurdité de ces transformations et de ces miracles, sur l'invraisemblance de ces contes de fée. Les Italiens d'aujourd'hui sont fort susceptibles sur la croyance au surnaturel; ils ont toujours peur qu'on ne les soupçonne de croire un conte de fée ou l'apparition d'un revenant, aussi facilement que les milliers de miracles nouveaux dont on les entretient chaque jour, et ils se gendarment de tous les jeux d'imagination, de peur qu'on ne les traite comme des enfans. Leur esprit n'est point assez en repos sur toutes les terreurs surnaturelles, pour qu'ils puissent y chercher un plaisir poétique. L'aversion qu'ils témoignent pour le merveilleux, dans les compositions de l'esprit, prouve assez combien ils sont près encore de la superstition qu'ils craignent.

Cependant Gozzi céda à la violence de ces critiques; il s'éloigna peu à peu du genre qu'il avait

adopté. Dans la collection, en soixante volumes, du théâtre moderne italien (*Teatro moderno applaudito*), on n'a pas daigné admettre une seule de ses pièces fantastiques, mais on a inséré trois des drames qu'il a écrits ensuite. Deux de ceux-ci, la Princesse philosophe, et le Nègre au corps blanc, sont mêlés de comédie et de tragédie, de masques qui improvisent en langage vénitien, et de personnages sérieux qui parlent en vers. Seulement, Gozzi avait substitué l'intérêt du romanesque à celui du merveilleux, et il amenait, par des causes humaines, par l'héroïsme et par la perfidie, les révolutions qui devaient surprendre les spectateurs. De nouveaux critiques s'attachèrent à décréditer le mélange des grands sentimens à la bouffonnerie, de l'héroïsme à la gaîté, des vers à la prose : de bonnes raisons pouvaient être alléguées et pour, et contre cette innovation, qui rapproche Gozzi de Shakespeare; mais il fallait les puiser dans l'analyse des facultés de l'homme, dans l'essence des arts d'imagination. On trouva plus facile d'invoquer les règles; et la législation classique, qu'on ne sait en Italie ni observer ni détruire, suffit à la condamnation de Gozzi. Celui-ci, cependant, avait commencé à chercher des modèles chez les Espagnols. Une troisième pièce qu'il a intitulée *le Métaphysicien*, quoique ce soit plutôt l'homme délicat en

amitié et en amour, paraît empruntée aux théâtres de l'Espagne. Dans cette nouvelle carrière, Gozzi eut encore des succès proportionnés à la vivacité de son imagination. Ses drames ne sont pas de bonnes pièces, mais il y a toujours de l'intérêt, du mouvement et de la gaîté ; surtout on y trouve une élévation, une noblesse, une délicatesse de sentimens, une dignité de manières enfin, fort rares sur le théâtre italien, et qui décèlent dès l'abord leur origine espagnole.

Nous avons dit ailleurs qu'un prix fut proposé par le duc de Parme, aux meilleures compositions théâtrales : ce concours annuel, qui avait commencé après 1770, et qui a fini en 1778, a produit quelques bonnes pièces; surtout il a servi à faire distinguer le talent du marquis Albergati Capacelli, de Bologne, dont le drame du Prisonnier fut couronné en 1774. Albergati, dans son Théâtre, qui est assez volumineux, a fait preuve d'un talent souple, varié, facile ; son esprit unit la finesse à la bonté. Le Prisonnier est un drame en cinq actes et en vers, dont l'intérêt porte sur l'amour d'un gentilhomme pour une femme qui n'est pas noble, et sur l'abus du pouvoir paternel contre ces deux amans. Albergati fut des premiers, en Italie, à traiter ce sujet, depuis si rebattu, et il le fit avec chaleur et avec sensibilité ; mais bientôt il fit voir qu'il

n'avait pas moins de talent pour la vraie comédie que pour le drame. Homme du monde, et vivant dans la meilleure société d'Italie, il l'avait bien observée, et la peignait avec justesse. Son Médisant (*il ciarlatore Maldicente*), est digne de Goldoni, par la vérité des caractères et la vivacité du dialogue ; il l'emporte même par l'esprit qui anime toutes les conversations, et par l'élégance du langage : cependant cette comédie n'intéresse guère plus que celles de Goldoni, parce qu'Albergati, peignant comme lui les mœurs italiennes dans la société, n'a trouvé dans son modèle ni beauté poétique, ni noblesse de caractère. Le spectateur, confident d'un amour pour un objet qui est peu digne d'en inspirer, ne se soucie pas de savoir si les amans demeureront brouillés par les noirceurs du Médisant, ou s'ils se réuniront, au risque de faire ensuite mauvais ménage : son seul intérêt est de voir le méchant puni. Mais cet intérêt n'est pas vif, et ne suffit pas à l'action dramatique, s'il n'est pas aiguisé par un intérêt plus tendre pour les victimes de la méchanceté.

Beaucoup de petites pièces connues sous le nom de *farces*, sont l'ouvrage du même auteur, et elles sont, avec raison, rangées parmi les plus plaisantes du théâtre italien; parce qu'Albergati a su allier à la gaîté nationale, à la bouffonnerie de l'ancien théâtre, l'élégance des manières de

la bonne société. La plus célèbre peut-être est sa farce *des Convulsions*, dans laquelle Albergati, tournant en ridicule les maux de nerf simulés qui avaient été à la mode à la fin du dernier siècle, a fait rougir de cette fiction les femmes qui s'en faisaient un moyen de gouverner leurs maris et leurs amans, et a brisé ce joug nouveau sous lequel elles cherchaient à réduire les hommes. Albergati avait étudié avec passion l'art dramatique; il était un des fondateurs du théâtre patriotique de Bologne, destiné à réformer les histrions mercenaires par l'exemple d'une meilleure déclamation, et son talent d'acteur lui donnait de nouvelles lumières sur la composition dramatique. Il s'est montré comme un critique aimable et d'un goût élégant, soit dans ses observations sur ses propres ouvrages, soit dans sa correspondance avec le comte Alfieri, et il mérite d'être rangé parmi ceux qui, sans être doués d'un grand génie, ont le plus contribué au perfectionnement du théâtre italien.

Cependant le goût français, et la philosophie superficielle qui fut à la mode à la fin du dix-huitième siècle, acquéraient une influence toujours plus grande en Italie, où leur introduction fit perdre à l'art dramatique toute son originalité. Les principes des encyclopédistes ne s'étaient point développés d'eux-mêmes en Ita-

lie; ils y avaient été transplantés étourdiment, sans être compris, sans être appliqués, sans se trouver en rapport avec le reste des sentimens et des connaissances du peuple; aussi la plupart de ceux qui, dans ce pays, prétendaient à la philosophie, avaient-ils mis les déclamations les plus vaines, et les opinions nouvelles les plus futiles, à la place des préjugés qu'ils croyaient avoir détruits. Les drames de Beaumarchais, ceux de Diderot, ceux de Mercier, pleins de cette philosophie à la mode, frappèrent surtout les Italiens, et l'on remarque dans les poëtes de la fin du siècle un effort continuel pour les imiter. Un Vénitien, François-Antoine Avelloni, surnommé *le Poetino*, s'est fait une réputation d'esprit et de sel comique, qu'il doit surtout aux emprunts qu'il a fait à Beaumarchais. Comme lui, il s'est efforcé de tourner la moquerie de la plus basse classe de la société contre la plus haute, de prêter la philosophie aux laquais, et de divertir les spectateurs, en passant en revue tous les abus de l'ordre établi. Dans sa *Lanterne magique*, son *Cianni* me paraît fait sur le modèle de Figaro; mais il s'en faut d'un monde entier que le Poétino ait l'esprit ou la gaîté de Beaumarchais. Comédien lui-même, et ignorant, comme le sont ses pareils en Italie, il tombe dans l'absurdité toutes les fois qu'il place la scène hors des choses qu'il a vues par ses yeux.

Ses Anglais, ses Allemands, et le caractère qu'il leur prête, sont à faire hausser les épaules de pitié; ses savans, car il en veut mettre en scène, sont des pédans ridicules; ses philosophes sont des bavards, qui ne répètent que des lieux communs : il ne connaît pas mieux la société; il la peint comme elle n'est point, comme elle ne saurait subsister; les notions d'honneur, de morale, de probité d'après lesquelles se conduisent ses héros, sont presque toutes fausses. Mais malgré cette ignorance enracinée, il faut reconnaître qu'Avelloni a un vrai talent : il trace bien ses caractères, il excelle dans le dialogue, qui a de la vivacité, du naturel, de la gaîté, souvent de l'esprit; il sait admirablement développer le naturel colérique, et il sait faire naître et se succéder, d'une manière très-plaisante, l'emportement dans les hommes, l'humeur, les propos aigres-doux, et les manières blessantes dans les femmes. Sa comédie de *Malgenio e buon Core* (mauvais naturel et bon cœur), est attachante, et contient plusieurs situations vraiment comiques; c'est le Bourru bienfaisant, ou plutôt l'emporté bienfaisant. Le caractère est un peu forcé; mais dans un pays où l'éducation est si mauvaise, et où la société est si peu respectée, on trouverait peut-être plusieurs hommes comparables, dans leur violence, au cavalier Ardenti. Quant aux traits de

générosité par lesquels il la rachète, il faut se souvenir que les romanciers et les poètes comiques ont toujours disposé, avec une grande magnanimité, de la bourse de leurs héros imaginaires. Ce qu'il y a de remarquable dans la pièce, et qui se trouve assez habituellement dans les comédies d'Avelloni, c'est la perspective théâtrale, l'art de mettre chaque personnage suffisamment et proportionnellement en vue, de manière qu'on le connaisse assez pour ce qu'on a besoin d'en savoir, et qu'il n'offusque point les autres. L'Homicide par point d'honneur, toujours d'Avelloni, est complètement dans le genre de la comédie larmoyante; le nœud de la pièce est attachant, plusieurs caractères sont bien tracés et ont de la nouveauté, surtout celui d'une suivante jalouse de sa maîtresse, qui l'épie et la croise dans ses amours, et celui du marquis Amadoro, qui, depuis, a souvent été reproduit sur la scène italienne. C'est un bon vivant, homme sensible, qui ne désire que gaîté, que bonne chère, que paix et contentement, et qui cependant sent vivement les douleurs des autres, les sert avec chaleur, ne craint pas de se compromettre pour eux, et retrouve pour la bienfaisance une activité qu'il semblait avoir réservée toute entière pour le plaisir. Ce caractère n'est point du tout naturel en France; l'amour du plaisir, qui peut-être y est toujours

altéré par la vanité, y dessèche le cœur; il entretient l'égoïsme, et laisse rarement à côté de l'amour de soi quelque peu de sensibilité pour les autres. Mais en Italie, les bons vivans sont de grands enfans, non des hommes blasés, et sans doute le modèle était national, puisqu'on en voit de si fréquentes copies : il y a dans la nouvelle comédie des bons vivans sentimentaux, tous tracés sur le même modèle, de même que les Pantalon et les Brighella de l'ancienne; tous parlant le même langage, tous représentés avec le même accent, les mêmes gestes, par l'acteur qu'on nomme le *Caratterista*, et l'on regrette presque qu'ils ne portent pas tous le même nom et le même masque.

L'Homicide par point d'honneur serait une pièce vraiment intéressante, si l'auteur avait eu une connaissance plus exacte, et du monde, et des lois de l'honneur, et des lois militaires sur lesquelles il fonde sa pièce. Il lui aurait été facile de rendre son vieux Lascari, vraiment coupable militairement, vraiment innocent au jugement de la conscience. C'est un vieux gentilhomme qui, réduit à la misère par les dissipations de son fils, s'engage comme soldat, et tombe sous la dépendance d'un sergent qui avait été autrefois son domestique : celui-ci abuse de son pouvoir sur son ancien maître; tantôt il le provoque par des railleries piquantes, tantôt

par des injures grossières, et il finit par l'accabler de coups de bâton. Lascari se défend avec sa bayonnette, et tue le sergent. Il est condamné à mort; le roi, instruit de toutes les circonstances du délit, le trouve indigne de grâce; lui-même déclare que son crime l'a couvert d'une honte ineffaçable, et ne désire que le supplice pour échapper à ses remords. On sent combien tout cela est exagéré; la provocation est beaucoup trop forte, la défense trop nécessaire, et surtout le remords trop peu motivé. L'intérêt cesse par-là même que l'auteur a voulu en trop mettre. En général, les dramaturges italiens se sont complus à peindre ce qu'ils ne connaissaient pas, les camps où ils ne sont jamais entrés, les cours qu'ils n'ont jamais vues, les nations étrangères chez lesquelles ils n'ont jamais voyagé. Pour leur bonheur, ils ont trouvé des spectateurs plus ignorans qu'eux-mêmes, qui ont toujours pris leurs tableaux pour ressemblans, par cela seul qu'ils différaient de tout ce qu'ils connaissaient.

Parmi les pièces sentimentales qui ont eu du succès en Italie, plusieurs sont tirées des romans français, anglais et allemands; Anton-Simon Sografi, qui jouit d'assez de réputation, a écrit un Werther; un Napolitain, nommé Gualzetti, a fait sur l'Histoire du comte de Cominges trois drames qui se suivent, et qui n'arrivent à leur

dénouement complet qu'à la fin du troisième. Peu de pièces se jouent plus fréquemment, et ont un succès plus constant sur la scène italienne que ces trois drames, et surtout que le second intitulé : *Adélaïde Mariée ;* il a cependant tous les défauts que nous avons reprochés à cette école, défauts qui proviennent de l'ignorance absolue des mœurs étrangères, et des vraies lois de l'honneur. Le comte de Cominges, qui s'est introduit chez sa maîtresse en se faisant passer pour peintre, et qui, sans l'avoir vue, travaille sous les ordres de son mari, le marquis de Benavidés, se laisse maltraiter par ce mari, menacer de coups de bâton, ou d'être jeté par la fenêtre, et il tombe alors à genoux devant lui, pour le supplier de ne pas lui ôter son pain en le renvoyant. Le manque absolu de dignité dans les héros des drames italiens, détruit toujours l'intérêt de ce genre de pièces. Le mépris vient se mêler à la pitié, on se reproche d'avoir été ému pour celui qu'on ne respecte plus, et bientôt on se plaît à se rappeler que ce caractère incohérent n'a jamais existé ; l'illusion est détruite, et l'on ne voit plus que le poète qui a si mal copié la nature humaine.

Paméla a aussi fourni quelques comédies aux dramaturges italiens, et Goldoni en a tiré trois drames qui se suivent. L'abbé Chiari avait, de la même manière, fait trois drames de suite

sur un roman dont il était probablement l'auteur (*Fanni Nubile, Fanni a Londra, Fanni Maritata*). Le chevalier Giovanni Greppi écrivit, de son côté, trois drames de suite, entre les mêmes personnages, et toujours en Angleterre (*Teresa e Claudio, Teresa Vedova*, et *Teresa e Wilk*). Il y a sur le théâtre italien un Tom-Jones, une Clarice, et un grand nombre d'autres pièces, où les noms prétendus anglais, et les mœurs prétendues anglaises, conviennent à la Chine comme au Japon. De même le conte de Belphégor, originairement de Macchiavel, a fourni une comédie assez plaisante; mais il convenait d'en placer la scène dans un pays de réprouvés, le seul où les diables puissent vivre à leur aise, sans être inquiétés par les magistrats ou les prêtres; et on avait choisi Genève : c'était donc à Genève que le diable arrivait muni de puissantes recommandations pour le *Prince* de cette ville, c'était là qu'il se mariait, et que l'humeur acariâtre et impatiente de sa femme lui faisait regretter l'enfer.

Mais le principal dramaturge italien est Camille Féderici, piémontais, qui lui-même était comédien. Il avoit, à ce qu'on m'a assuré, été élevé chez les Jésuites; il avait ensuite beaucoup voyagé avec sa troupe : il paraît avoir eu quelque connaissance du théâtre allemand, du moins de celui de Kotzebue, et il a transmis

à sa patrie, avec beaucoup moins de talens et beaucoup moins de connaissances, des pièces qui, par leurs qualités et leurs défauts, ont de grands rapports avec celles du poète allemand. On a de lui un grand nombre de comédies, toutes dans le genre mixte, auquel les Français ont donné le nom de drames. C'est rarement par la gaîté de l'esprit ou la sensibilité du cœur qu'il excite le rire ou l'intérêt, mais plutôt par le piquant des situations. Son dialogue est lourd, monotone, et peu naturel; ses plaisanteries sont amères : lorsqu'il veut être sentimental, il est le plus souvent pédantesque ou affecté; mais, en général, il noue son intrigue d'une manière originale; il conduit bien son petit roman, il soutient l'intérêt par la curiosité plus encore que par le sentiment, et il sait trouver la surprise qui fait rire. Une de ses pièces les plus jouées est intitulée : *Les Faux Honnêtes Gens* (*I Falsi Galantuomini*). Le sujet de celle-ci est un peu rebattu : c'est un souverain qui arrive inconnu dans une ville nouvellement réunie à ses Etats, qui apprend à connaître, sous l'*incognito*, l'injustice et la perfidie de ses subalternes, la mauvaise foi et l'égoïsme de toutes les conditions, et qui, à la fin de la pièce, fait justice à chacun selon son mérite. Dans un pays divisé en plusieurs duchés souverains, comme était l'Italie, Féderici

a voulu aussi prendre, pour son héros, un duc souverain ; il a fait choix du duc de Bourgogne; il le fait résider à Dijon, occupé uniquement des soins de l'administration, et de la bienfaisance envers ses sujets; et ce héros tout pacifique n'est rien moins que *Charles-le-Téméraire*. On voit que Féderici n'était pas très-versé dans l'histoire des pays étrangers ou des siècles passés; à la bonne heure, pourvu qu'il le fût davantage dans celle du cœur humain. Mais ses Faux Honnêtes Gens sont les plus effrontés coquins qu'on ait jamais mis en scène. Ne sachant révéler en assez peu de temps leurs principes par leurs actions, il les leur fait exposer dans leurs discours, avec une maladresse qui rendrait les scélérats fort peu dangereux. Un avocat raconte au duc, qu'il ne connaît pas, comment les procès qu'il soutient sont pour la plupart injustes, et comment il trouvera moyen de les faire gagner par de fausses pièces ou de faux témoins. Un médecin assure qu'il cherche à guérir seulement les riches, tandis qu'il croit faire une œuvre de charité, de délivrer les pauvres de leurs souffrances, en les envoyant plutôt dans l'autre monde. Un président, ou premier juge du pays, se compromet plus imprudemment encore; il laisse démêler une trame épouvantable, par laquelle il a ruiné, et il est sur le point de faire mou-

rir un malheureux trésorier, pour séduire sa femme. On peut remarquer ici, qu'outre la grande erreur d'avoir rendu tous ces scélérats si bavards et si imprudens, Féderici a encore commis celle de dessiner tous ses caractères au *chiar' oscuro*. Il n'y a que du noir et du blanc, des crimes abominables, ou des vertus éclatantes. En effet, il y a dans la pièce sept scélérats, et quatre caractères parfaits, et parmi ceux-ci un paysan dont les vertus sont aussi incroyables que la méchanceté des autres. C'est une bonne foi sans soupçon, une générosité sans limites; toutes les vertus portées dans l'infini. Le souverain aussi est, comme chez tous les auteurs comiques, un parfait modèle de justice, de grandeur d'âme, de zèle pour la vertu et la bonté. A la fin de la pièce il dispose de tout arbitrairement; il ordonne sur la fortune, la liberté, la vie de tous les personnages d'après son bon plaisir, et au grand contentement des spectateurs. Les auteurs comiques ont toujours été de grands partisans du despotisme: le dénouement d'un drame marche bien plus rapidement quand on y introduit un homme qui peut disposer de la liberté et de la vie de tous, sans observer les formes ou consulter les lois; et comme la justice distributive du théâtre est toujours d'accord avec les désirs des spectateurs, on applaudit à tout rompre à des abus d'auto-

rité, que les Turcs admettraient à peine dans leur administration. A côté de tous ces défauts, il faut cependant convenir que la pièce des *Falsi Galantuomini*, fait toujours beaucoup de plaisir à la représentation. Il y a quelque chose de singulièrement heureux dans le sujet si rebattu d'un roi qui se cache, et dans ce contraste continuel entre la confiance des méchans, et l'abîme déjà creusé sous leurs pas. On oublie qu'on est spectateur soi-même, pour ne s'occuper plus que du spectateur-juge; on sent avec lui et pour lui l'importance de chaque parole prononcée imprudemment devant lui, et l'intérêt qu'il doit prendre à chaque chose est la mesure du nôtre.

On joue beaucoup en Italie, et toujours avec succès, une pièce de Féderici qui a quelques rapports avec celle-ci; elle est intitulée, les Préjugés des petites Villes (*i Pregiudizi de' paesi piccoli*). L'auteur en prit l'idée dans les voyages de l'empereur Joseph, l'*incognito*, qu'il se plaisait à garder, et les méprises de la vanité en présence du souverain; cependant il n'a pas voulu mettre sur la scène un monarque qui a régné de nos jours; il nomme le sien, dans quelques éditions, Albert; dans d'autres, Sigismond. Nous avons en français une Petite Ville, de Picard, et en allemand, une Petite Ville, de Kotzebue: la dernière a plus de rap-

ports avec celle de Féderici, qui parut pour la première fois à Turin, en 1791. Il serait curieux de lire de suite ces trois comédies : la comparaison des vanités que les trois auteurs mettent en scène, éclairerait d'une manière assez piquante sur le caractère des trois nations. Souvent, au reste, dans les pièces de Féderici on reconnaît la production d'un sol étranger. Comme il n'écrivait point pour la gloire, mais pour procurer des nouveautés à sa troupe, tout lui était bon, et il ne se faisait aucun scrupule du plagiat ; en effet, il ne s'attribuait point l'invention, mais seulement la propriété des pièces qu'il avait imitées ou traduites. J'ai lu, sous son nom, une Elvire de Vitry, ou le Chapeau parlant, que je ne puis croire de lui, quoique je ne sache point d'où il l'a empruntée. C'est une jolie pièce ; il y a de la noblesse dans les caractères, de la délicatesse dans les sentimens, et une mesure, une convenance, qu'un comédien fort étranger à la bonne société n'aurait su atteindre de lui-même. C'est une femme mariée, qui, quoique fidèle à son mari, sent un attrait secret pour un jeune officier, pour lequel elle commet plusieurs imprudences : cet officier est son frère qu'elle ne connaissait pas, et le sentiment auquel elle se livre n'est que l'amour fraternel et les souvenirs tendres et confus de l'enfance. Cependant ses remords, sa punition,

et la jalousie de son mari, sont conduits et nuancés avec une délicatesse d'honneur bien rare sur la scène italienne.

Féderici a été notre contemporain : il est mort il y a peu d'années. Son fils, Charles, a suivi la même carrière que lui, et les productions de l'un se confondent souvent avec celles de l'autre; le fils paraît cependant avoir mieux étudié l'histoire et les mœurs étrangères, et je crois voir dans ses pièces plus de noblesse et plus de vérité. Plusieurs dramaturges italiens de nos jours ne se sont point contentés du mélange de sensibilité et d'attendrissement que Féderici avait adopté dans son théâtre; ils sont descendus de la comédie larmoyante à la tragédie bourgeoise; ce qui manquait en dignité à leurs personnages, ils ont cru pouvoir le remplacer par plus de perversité dans les caractères, plus d'horreur dans les situations, et ils ont osé se dire et se croire imitateurs des Anglais et des Espagnols, de Shakespeare et de Calderon, quand ils n'avaient fait, pour s'approcher de ces grands hommes, autre chose qu'abandonner le goût de leur propre nation. Quelque gênante que soit notre législation dramatique, il est bien plus facile, avec un talent médiocre, de s'y conformer, que d'atteindre à la profondeur, à la vérité, à la sublimité de Shakespeare, à la brillante poésie de Calderon; et il est de mauvais

augure, pour vouloir marcher sur leurs traces, de renoncer d'entrée aux lois de la convenance et du goût. Jean de Gamera est un de ces prétendus imitateurs de Shakespeare, qui ne l'ont jamais lu, et ne peuvent en concevoir les beautés; non-seulement c'est en prose, mais c'est dans la prose la plus pesante, la plus embarrassée, la moins naturelle, qu'il fait parler ses personnages; il accumule les crimes, mais il les va choisir dans la fange, et tandis que ceux de Macbeth, ou de Richard III, en nous glaçant d'effroi, ne nous laissent point perdre de vue la grandeur gigantesque de ces héros atroces, il joint le dégoût à l'horreur, et ne met sur la scène que des caractères dont la bassesse égale la cruauté. Sa Mère coupable, qui n'a aucun rapport avec celle de Beaumarchais, est une des plus mauvaises pièces qu'on ait vues sur aucun théâtre; et si ce dédale de crimes excite la curiosité et soutient l'intérêt, le lecteur et le spectateur rougissent également de se livrer à ces deux sentimens.

La passion des drames se soutient encore en Italie chez le peuple, qui était accoutumé à ne trouver aucun intérêt au spectacle, et qui n'y donnait jamais qu'une attention distraite; il se plaît à être remué, et il n'examine point par quels moyens. Cependant la comédie larmoyante commence aujourd'hui à être abandonnée par

les critiques et par les auteurs les plus renommés; quelques-uns de nos contemporains travaillent pour la scène italienne avec un succès moins populaire que les dramaturges, et plus de talent cependant. Le premier parmi eux, est Gherardo de Rossi, gentilhomme romain qui a donné au public quatre volumes de comédies, et de jolies pièces fugitives. Ses comédies sont la peinture la plus fidèle des mœurs et du caractère de sa nation; il a fort bien senti les travers et les ridicules de la société au milieu de laquelle il vivait; il a écrit en homme du monde et en homme de goût: fort supérieur par le rang à la plupart des auteurs comiques que nous venons de passer en revue, il est aussi fort au-dessus d'eux par l'instruction, l'usage du monde, la vivacité de l'esprit et l'élégance du langage: malheureusement sa satire a trop d'amertume pour être gaie, et les caractères qu'il trace sont souvent trop vicieux ou trop bas pour exciter l'intérêt. Sans doute c'est à ces raisons qu'il faut attribuer le peu de succès populaire de pièces où l'on trouve, plus que dans aucun comique italien, une grande richesse d'esprit, de sel et de vérité.

Gherardo de Rossi, fidèle à la vraie comédie, a recherché la gaîté plutôt que le sentiment; mais la gaîté dans la comédie se compose de deux parties fort différentes, celle des situations et celle du langage. Gherardo de Rossi,

avec beaucoup d'esprit et de talent, a complètement atteint la première, et il a manqué la seconde. Quand on raconte ses pièces, elles paraissent parfaitement plaisantes; chaque caractère est original; leur rencontre, leur opposition, les développent réciproquement; les événemens sont inattendus et cependant naturels, et le dénouement met la dernière main à la satire. Quand on a fini, on trouve qu'on aurait dû rire; mais nulle part l'auteur n'a su trouver de ces mots heureux qui donnent en quelque sorte le signal de l'éclat de rire, et qui entraînent le parterre. La gaîté de Gherardo de Rossi est toute réfléchie; elle n'est point assez spontanée pour se communiquer.

Parmi seize comédies assez égales en mérite, je choisirai les *Larmes de la Veuve*, pour donner ici quelque idée de la manière de cet auteur. C'est une femme, la baronne Aurélia, qui a perdu un vieux mari qu'elle n'aimait pas, mais qui toute pleine de la lecture des romans, ne veut pas perdre cette occasion de faire briller sa sensibilité; elle ne parle que de deuil, de douleur et de désespoir; elle s'occupe sans cesse de faire élever un monument à son mari, où elle espère bientôt être enfermée elle-même: les évanouissemens, les convulsions, se succèdent sans relâche, et le langage dans lequel elle exprime ses douleurs, est plaisamment

composé de fragmens de romans et de prose poétique. Son beau-frère, chez qui elle est venue demeurer à la campagne, est complètement la dupe de ces beaux sentimens; mais sa belle-sœur les voit avec beaucoup plus de défiance; leur exagération seule suffit pour lui faire croire qu'ils sont affectés. Le premier est un homme entiché de sa propre science, de son talent de physionomiste, des découvertes récentes faites dans la physique et dans tous les arts, et qui, en méprisant tous ceux qu'il croit plus ignorans que lui, est fait pour être sans cesse dupe. Il l'est particulièrement d'un faiseur de projets, Horace, qui s'est venu établir chez lui, qui veut le diriger sur toute chose, qui lui propose cinquante innovations lucratives, toutes plus ridicules l'une que l'autre, et qui le dépouille en prétendant l'enrichir. Sa femme, au contraire, est fine et moqueuse, mais avec calme; elle voit les travers de son mari, les fourberies du faiseur de projets et l'affectation de sa belle-sœur; elle en raille doucement sans vouloir se compromettre, et elle avertit le spectateur de ce qu'il doit voir.

Cependant la baronne Aurelia avait un cavalier *servente*, dont son mari, de son vivant, était extrêmement jaloux; c'était un capitaine qui, à l'époque même de la mort du baron, a eu une querelle de jeu avec son colonel, l'a blessé,

et a été obligé de s'enfuir. Il arrive, pour se cacher, à la maison de campagne où est la scène, sans penser du tout y trouver sa maîtresse; il s'est déguisé en paysan avec son domestique, et il demande au fermier de le faire travailler à la terre, jusqu'à ce qu'il trouve l'occasion de passer la frontière qui est tout proche. Son danger devient bientôt extrême; le pays est infesté de déserteurs; on a ordonné des battues pour les poursuivre, et à tout moment il court risque d'être arrêté; mais tandis que son domestique songe à sa sureté, lui-même ne voit que sa belle, qu'il rencontre, à plusieurs reprises, dans une sombre avenue de cyprès, où elle veut faire élever le monument de son époux. Celle-ci, s'évanouissant de douleur, déclare qu'elle ne veut jamais le revoir, que par fidélité aux mânes de son époux, elle a détruit tout autre sentiment dans son cœur, et qu'elle regarderait comme un crime de l'entendre davantage. Le capitaine entre tout-à-fait dans son esprit romanesque; il ne parle que de mourir de douleur et d'amour, et il veut à tout moment s'aller livrer lui-même à ceux qui le cherchent; mais son domestique, et la suivante d'Aurelia, s'occupent de sa sûreté. Pour échapper à la battue générale qu'on a commencée, ils proposent de le faire partir avec le passeport du défunt, et la baronne y consent : on voit alors la nécessité

de lui donner le costume qu'il avait; et elle lui prête les habits de son mari; et puis on voit que sur le passeport le défunt était indiqué comme voyageant avec sa femme et ses domestiques, et Aurelia consent enfin, sans renoncer à ses lamentations et à sa douleur romanesque, à donner la main au capitaine, et à décamper avec lui pour le sauver; mais ils sont arrêtés; ils sont ramenés, et le major devant qui ils paraissent, annonce au capitaine, que son colonel n'est point mort, que l'affaire est moins sérieuse qu'il ne croyait, et qu'il en sera quitte pour une année de forteresse.

Il y a dans cette comédie de quoi en faire trois ou quatre, puisqu'il y a au moins autant de caractères fortement dessinés; comme celui du marquis Anselme, le maître du logis, de sa femme, de la baronne, et du faiseur de projets. Mais ce grand nombre de caractères nuit à l'intérêt, et est contraire à l'unité et à la perspective théâtrale. Dans les pièces de caractère, il est plus essentiel qu'on ne pense qu'il n'y ait qu'une seule figure fortement dessinée, et que toutes les autres le soient avec des demi-teintes. Rossi le fait sentir plus que personne, il a abusé de son talent pour tracer les caractères; par-là il a disséminé l'intérêt, et en portant alternativement l'attention sur chacun des personnages, il n'en obtient une complète pour aucun.

Un autre gentilhomme romain, mais d'origine française, le comte Giraud est entré de nos jours dans la carrière de la vraie comédie. Il a réuni pour le théâtre les qualités et les talens qui appartiennent aux deux nations auxquelles il doit sa naissance : on trouve dans ses pièces la bonhomie italienne, et la finesse française : ses intrigues ont un mouvement et une gaîté qui semblent propres aux peuples du Midi ; mais ses personnages, même dans les situations les plus bouffonnes, conservent un mélange de dignité, dont le goût français ne permet jamais l'abandon absolu. Le plus récent de tous les poètes comiques, il n'a commencé à travailler que dans le dix-neuvième siècle, et sa réputation s'est cependant rapidement étendue : ses pièces ont été accueillies avec empressement par les directeurs de comédie, qui ne rendent pas justice à celles de Gherardo Rossi. Ce sont presque les seules, dans le genre vraiment comique, qu'on voie aujourd'hui sur le théâtre, et qui interrompent les monotones lamentations des dramaturges. Une des plus piquantes, par la gaîté des situations et la vivacité du dialogue, est son *Précepteur dans l'embarras* (l'Aio nell' imbarrazzo). Le récit de cette pièce serait beaucoup moins plaisant peut-être que celui des *Larmes de la Veuve*, et cependant le spectateur y rit beaucoup plus, parce que la gaîté

n'est pas toute dans l'esprit, mais dans les mots, dans la situation, dans la surprise qui entraîne toute l'assemblée. Ainsi, lorsque le précepteur, confident depuis quelques heures de son élève, qui s'est marié en secret depuis un an, se trouve obligé de cacher dans sa propre chambre la femme de cet élève, pour la dérober à un père soupçonneux et irrité, lorsqu'ensuite ne pouvant plus la laisser sortir, il se résout à lui aller chercher son nourrisson, qu'il apporte sous son manteau; le moment où le père le surprend, soulève ce manteau, et trouve un enfant entre les bras du vieux abbé, forme un des tableaux les plus plaisans qu'on ait jamais mis au théâtre. La gaîté du langage est toujours d'accord avec celle des situations, et cependant cette gaîté n'exclut ni la sensibilité ni l'intérêt. Giraud sait l'art d'émouvoir, et il l'a montré dans sa comédie du Prieur de Cerréto, où les situations les plus bouffonnes sont rapprochées des sentimens les plus tendres, et des dangers les plus effrayans. Aucun de ceux qui travaillent aujourd'hui pour le théâtre, ne peut mieux faire augurer de la comédie italienne, dans le dix-neuvième siècle, que ce nouvel auteur.

Ce n'est point à la comédie, mais ce n'est pas non plus tout-à-fait à la tragédie qu'appartient un autre de nos contemporains, qui occupe souvent les théâtres d'Italie, mais qui soutient

mal à la lecture la réputation qu'il a obtenue sur la scène. C'est le marquis Jean Pindemonti, de Vérone, aujourd'hui établi à Milan. Il a publié, en 1804, quatre volumes de compositions théâtrales, comme il les appelle, pour les soustraire au jugement plus sévère qu'on porterait sur elles, s'il les avait nommées tragédies, et pour décliner ainsi l'autorité d'Aristote. Parmi ces pièces, quelques-unes ont acquis une célébrité à laquelle les meilleures tragédies ne sont point arrivées. Pindemonti entend très-bien l'effet théâtral, il ébranle fortement l'imagination par le spectacle, il remplit et anime la scène, et il a pris, à bien des égards, le contre-pied de son contemporain Alfieri, dont nous nous occuperons dans les deux prochains chapitres. Autant Alfieri a décharné, en quelque sorte, la tragédie, en la réduisant à la marche la plus simple, et en ne s'écartant pas un seul instant de son but, autant Pindemonti s'est efforcé de l'entourer de toute la pompe extérieure, de tout ce qui peut parler aux sens, de tout ce qui, par le nombre et la variété des personnages, peut rendre l'impression plus entière. Il exprime les sentimens tendres avec beaucoup d'âme et de vérité; il s'est efforcé de mettre en scène l'amour de la liberté civile et religieuse dont il était un ardent défenseur, et pour laquelle il avait souffert sous l'ancien gouvernement; mais quelquefois,

dans cette partie, il devient déclamateur ; son éloquence est aussi trop souvent traînante, il a de trop longs discours, ils ne sont pas assez pleins de choses, et ne marchent pas assez rapidement à son but. La multiplicité des objets qu'il est appelé à peindre, aurait demandé des couleurs plus poétiques ; son style n'est guère pittoresque, et moins encore harmonieux ; il est peu soigné, et l'on est souvent arrêté pour le sens, moins par une construction vicieuse, que par trop de concision ; mais ces défauts sont amplement compensés par l'intérêt qu'il sait faire naître et soutenir, et par la nouveauté de son esprit, qui l'a fait marcher dans une route qu'aucun Italien n'avait pratiquée avant lui.

Aucune des tragédies de Pindemonti n'est plus célèbre que sa Genièvre d'Écosse, qu'il a empruntée à l'Arioste : cette pièce, qui a de grands rapports avec le Tancrède de Voltaire, a, comme lui, le charme de la chevalerie, cette magie du bon vieux temps, qui nous remue si profondément. L'odieux caractére de Polinesso, qui, entrant de nuit dans l'appartement de Genièvre, sous les yeux d'Ariodant qu'il avait apposté, souille à dessein la réputation de cette princesse ; et la bassesse de Dalinde qui, revêtue des habits de sa maîtresse, reçoit Polinesso à sa place, et accrédite le stratagême, inspirent trop de dégoût ; la fable entière est trop invraisemblable,

et les longs discours de Renaud, qui forment le dénouement, y répandent une froideur mortelle. Mais quelques scènes, quelques situations, sont de la plus admirable beauté tragique; entre autres tout le rôle de Geniève dans le quatrième acte, lorsque condamnée, abandonnée de tous, accablée par toutes les apparences, elle brille d'un éclat d'innocence qui console son père, et dissipe tous ses soupçons. Ariodant, son amant, vient, comme Tancrède, prendre sa défense, revêtu d'une armure noire qui le cache à tous les yeux; alors on laisse l'accusée seule avec son champion, qui l'a condamnée dans son cœur, et qui vient moins la défendre que mourir pour elle, et cette situation est une des plus belles qu'il y ait au théâtre (1).

---

(1) Ginevra di Scozia. *Atto IV, Sc. IX.*

GINEVRA, ARIODANTE, DAMIGELLE INDIETRO.

Ginev. Poichè imprendesti
Con magnanimo cor la mia difesa,
Ben cred'io, cavalier, che dell' atroce
Che al mio pudor vien fatto, enorme torto
Persüaso sarai. Sappi soltanto
Ch' unqua da alcun campion più giusta causa
Non fù protetta, e che s'è ver che il cielo
Il divin suo giudizio manifesti
Di prodi eroi nelle battaglie, certo
Tu sarai vincitor
Ariod. (Che audacia!)
Ginev. Or vano
Saria su ciò spender parole, e invece

Pindemonti s'est efforcé de remettre sous les yeux de ses compatriotes l'histoire glorieuse de

---

Permetti o cavalier, giacchè il costume
Spazio di favellarti a me concede,
Che farti io possa un umile preghiera.
ARIOD. Favella pur.
GINEV. So che in vigor del bando
Dal re mio padre pubblicato, io sono,
Signor, conquista tua. Poichè avrai tolta
L'immeritata macchia al nome mio,
Tu mi puoi posseder. Ma, poichè sei
Si generoso, coi più caldi voti
Io ti scongiuro a non voler del tuo
Giusto diritto usar. Tienti gli stati
E le dovizie che assegnommi in dote
Il genitor, e in libertade amara
Non t'incresca lasciar donna infelice
Che non potrebbe, anche volendo, amarti.
ARIOD. Come!
GINEV. Non ti sdegnar.
ARIOD. (Quanto l'indegna
Ama ancor Polinesso!) amante, o donna,
Tu dunque sei?
GINEV. Lo sono.
ARIOD. E perchè dunque
L'amante tuo, che sarà forse stato
Dell'error tuo cagione, in tua difesa
Non s'arma?
GINEV. Ah no, Signor, un cener freddo,
Un inutile spoglia in mezzo all' acque
Sommersa, e forse miserabil pasto
De pesci in questo istante, un alma bella
Trapassata agli estinti è il solo oggetto
Del mio tenero amor. Non so se mai
Giunto all'orecchio tuo d' Ariodante
Nobil garzon, prode guerrier, sostegno
Di questo stato, e mia delizia e cura,
Il nome sia, nome adorato! Ei corse

sa patrie, et de renouveler le théâtre italien par les mœurs mâles et courageuses du moyen âge.

Volontario a sommergersi nel fiume,
Perchè uon so. Per mia cagion si dice,
Ed io uon son rea d'un pensier che a lui
Volto non fosse. Oh cavalier pietoso,
Se tu vedessi questo cor! vi stride
Tuttora, e gronderà sangue in eterno
L'immedicabil mia doppia ferita
D'amore e di dolor. La sua memoria
M'è oguor cara ed acerba, e la mia fede
A raggiungerlo andrà fra l'ombre ancora.
Le generoza aita tua m'è grata
Perchè da rea calunnia il mio pudico
Onor difeso sia; non perche salva
Sia la mia vita. Io vita aborro, e certo
Qualora a donna disperata manchi
Altra via di morir, di lunga morte
M'ucciderà l'ambascia. Or se alla tua
Dolce pietà, magnanimo guerriero
Vuoi porre il colmo, e de miei negri giorni
L'affanno alleggerir, combatti, vinci,
Salvami dall' infamia, e poi m'uccidi.

Ariod. (Onnipossente Nume!... Io so che è rea....
Ma quai parole incantatrici!... Oh come
Par vero quel dolor!.. Ma qual cagione
Di tanto simular con uomo ignoto?)

Ginev. (Ei favella tra sè.)

Ariod. (Nulla comprendo....
E il cor mi sento lacerar).... Ginevra....

Ginev. Ebben, Signore, accordi al mio cordoglio
La grazia di lasciar libera questa
Misera destra?

Ariod. Io tutto accordo.

Ginev. Ah meno
Non m' attendea da un nobil cor, concedi
Che a tuoi piè (*inginocchiandosi*).

Ariod. (*Alzandola*) No; sorgi.... Ginevra.... dimmi,

Dans son *Mastino de la Scala*, il a représenté les temps de la puissance et de la grandeur de

---

Sei tu innocente in vero?... Al tuo campione
Tutto il tuo cor tu dei svelar.

GINEV. Tu dunque,
Tu mio campion, puoi dubitarne?

ARIOD. (Oh Dio!...
Che smania!... che martir!) ma nella scorza
Notte non accogliesti un cavaliero
Tu sul verone?

GINEV. Un fulmine del cielo
M'incenerisca, se le caste piume
Un solo istante abbandonnai.

ARIOD. (Chi mai
Non crederebbe?... Ah se menzogna è questa
Qual fia la verità?... S'io ben non fossi
Certo del suo fallir.... Che pena!) E solo
Arïodante amasti?

GINEV. E come vivo
Io sempre l'adorai, l'adoro estinto,
Nè mai sarà ch'altri m'accenda.

ARIOD. Ingrata!

GINEV. Che parli tu!

ARIOD. (Cielo! che dissi! ah quasi
La mia smania crudel mi discoperse....
Ahi lasso me!... Resistere non posso....
Morir mi sento.... Essa m'incanta.... E quasi
Mi faria niegar fede agli occhi miei....)

GINEV. Cavaliero, che hai? Perche cotanto
Fra te stesso favelli? E quali sguardi
Slanci tu fuor dalla visiera? E d'onde
Quel cupo e sordo gemito, che invano
Nasconder tenti, e quel che sì ti scuote
Forte anelito il petto? Ah parla....

ARIOD. Nulla.
Quanto bramasti, io t'accordai, mi lascia.

GINEV. Ch'io lasci il mio prode campion?... Oh Dio!...

ARIOD. Lasciami, tu non sai quanto funesta

Vérone au treizième siècle. Trois tragédies se rapportent à l'histoire de Venise : Orso Ipato, qui fut doge vers le dixième siècle; Hélène et Gérard, dont le sujet est tiré d'annales domestiques de Venise; et les Colons de Candie, dont la conjuration contre la république de Venise, au quinzième siècle, est traitée avec beaucoup de

---

Mi sia la tua presenza.
GINEV. Ahimè!... Che dici!...
(Qual larva lusinghiera!... Ah se dall' ombre
Tornassero gli estinti.... se leggiera
Aura di speme.... Il suon della sua voce....
Que' sguardi.... Quelle smanie....) Ah cavaliero;
Infelice tu sei come son io?
ARIOD. Si!
GINEV. Deh ti scopri alfin, deh il tuo sembiante
Mostrami per pietà.
ARIOD. No, nol vedrai.
Se non se tinto del pallor di morte,
Dopo la pugna.
GINEV. E così vincer speri?
ARIOD. Io con valor combatterò; ma vince
Chi difende ragion,
GINEV. Tu la difendi.
ARIOD. Io.... no.... non posso.... che favelli!... trema.
GINEV. Non trema l'innocenza
ARIOD. Io sono....
GINEV. Io voglio
Saper chi sei; ti scopri.
ARIOD. Io non resisto.
Ginevra.... tu lo vuoi.... sappi (*s'ode suonare una tromba*)
GINEV. Qual suono?
ARIOD. Ecco la tromba. Addio Ginevra. Io vado
A pugnar, a morir. (*Parte veloce.*)
GINEV. Ferma, t'arresta....
Deh dimmi almeno.... Ei vola....

feu et de talent. Dans toutes ces pièces, Pindemonti a su profiter avec art de cette émotion profonde qu'excitent les noms connus, les objets qui nous sont chers dès notre enfance, lorsqu'à nos souvenirs personnels nous joignons de grands souvenirs historiques, et lorsque nous relevons jusqu'au monde poétique des objets qui déjà font battre notre cœur dans le monde réel.

Pindemonti a aussi écrit quelques pièces grecques et romaines : Agrippine, les Bacchanales, le Saut de Leucade, Cincinnatus, toutes ont été, pendant long-temps, jouées avec succès avant d'être imprimées, et presque toutes sont des sujets nouveaux dans lesquels il a montré un talent créateur. Mais de toutes ces tragédies, celle qui, pour l'Italie, était la plus complètement nouvelle, c'est son Adelina et Roberto, ou l'Auto-da-Fé. Ce sentiment si vif de tolérance religieuse, cette haine pour les ministres féroces d'un tribunal criminel, semblaient étonnés de se voir revêtus de paroles italiennes. La scène est à la Brille, dans les Pays-Bas, pendant le gouvernement du duc d'Albe. Les principaux personnages sont Robert de Tournay, depuis deux ans prisonnier de l'inquisition; son épouse Adeline, et son beau-père, qu'on arrête comme fauteurs d'hérétiques, pour avoir témoigné à Robert quelque compassion. On y voit encore le saint évêque de Brille, le protecteur de son trou-

peau, le généreux avocat des opprimés, qui, en s'efforçant de les défendre, se compromet à son tour; et les membres du terrible tribunal de l'inquisition. La scène est presque toujours dans les prisons du tribunal; les détails du procès, les apprêts du supplice sont représentés avec une horrible vérité : la poésie n'y ajoute rien, elle se dépouille, au contraire, de sa délicatesse accoutumée, pour exprimer avec plus de fidélité les formes terribles de l'inquisition. L'inflexible grand inquisiteur, et le doucereux grand vicaire, ne sont point peints comme des hypocrites; mais le fanatisme religieux les aveugle, et s'exprime en eux avec toute sa férocité. La pièce toute entière fait frissonner; elle passe ce qu'il est permis à l'art de représenter, elle arrive à exciter une souffrance presque insoutenable, et elle en fait craindre une plus grande encore; car on voit tous les appareils de la torture; les malheureux y sont déjà condamnés, et leur supplice va commencer, lorsqu'un accident le retarde et ne laisse plus que le temps nécessaire pour les préparer à l'*auto-da-fé*. Ils arrivent à la place des exécutions, les bûchers sont élevés, les terribles malédictions sont prononcées sur eux, et ils vont être livrés aux flammes, lorsque la ville est surprise par les soldats du prince d'Orange, et les proscrits, couverts de leur *san benito*, sont rendus à la vie et à la liberté.

CHAPITRE XX.

Alfieri.

La comédie avait fait des progrès réels en Italie pendant le dix-huitième siècle; Voltaire avait dit de Goldoni, que son apparition au théâtre pouvait s'appeler, comme le poëme du Trissin, l'Italie délivrée des Goths. Les autres auteurs, dont nous avons parlé dans le dernier chapitre, remplissaient la scène avec lui : et parmi les directeurs de théâtre, parmi les comédiens, il s'élevait souvent quelques hommes d'esprit qui donnaient au théâtre des pièces où l'on retrouvait l'ancienne gaîté italienne. Ainsi, de notre temps encore, un nouveau masque comique a été inventé par le comédien Luigi del Bono; c'est l'Arlequin des Florentins, Stentarello; son habit rapiécé avec de la toile d'emballage, porte encore la marque des ballots et des devans de boutique dont il s'est servi pour se vêtir; son langage est niais et suffisant comme celui du bas peuple à Florence; il veut faire le beau parleur, et il ne sait point se tirer des périodes embarrassées où il s'engage; il est accoutumé à l'épargne et à la vanterie; sa gaîté enfin, et sa balourdise

ne ressemblent point à celles des masques vénitiens, et sont de même improvisées par celui qui joue ce rôle.

Mais le théâtre tragique n'avait fait aucun progrès ; excepté la Mérope de Maffei, les Italiens n'avaient presque aucune tragédie qui fût demeurée (1). Les pièces nouvelles étaient ou-

(1) Le prix proposé à Parme, en 1772, pour les meilleures compositions théâtrales, avait été accordé à cinq tragédies et à trois comédies. Ces pièces sont les plus anciennes de celles restées au théâtre, si encore l'on peut employer cette expression pour l'Italie, où la réputation d'aucun théâtre n'ajoute rien à celle des auteurs, et où chaque directeur a son répertoire particulier. On voit même fort rarement ces cinq tragédies sur la scène, où l'on a oublié leur réputation éphémère. La première est *Zelinde*, du comte Orazio Calini, drame d'amour tout romanesque, dont la scène est en Perse, parmi les successeurs d'Artaxerce. Vint ensuite *Valsei*, ou *le Héros Ecossais*, de D. Antonio Perabò : sous ce nom, il est difficile de reconnaître Wallace, le grand antagoniste d'Edouard Ier, et le libérateur de sa patrie, à la fin du treizième siècle. Puis *Conrad*, le héros du Montferrat, qui arrêta Saladin devant les murs de Tyr, et qui disputa le trône de Jérusalem à Gui de Lusignan ; et *Roxane*, fille de Bajazet, et esclave de Tamerlan, toutes deux du comte Ottavio Magnocavallo. J'ignore quelle est la cinquième. Mais dans ces pièces, je vois plutôt des imitations du théâtre efféminé de Métastase, que des efforts pour s'élever à la vraie tragédie. A la cour despotique d'Artaxerce, parmi les vaillans et demi-sauvages Ecos-

bliées dans l'année de leur naissance; et les acteurs, lorsqu'ils voulaient donner au public un spectacle sérieux, étaient obligés de représenter sans musique les opéras de Métastase : aussi bien leur coupe en trois actes, et leur longueur, ne convenaient plus aux compositeurs modernes, et on ne les voyait plus guère sur le théâtre de l'opéra. Mais Métastase était le poète favori de la nation : le parterre entier savait ses pièces par cœur, et les accueillait cependant toujours avec le même enthousiasme. Il nous a été facile, dans un précédent chapitre, de faire sentir le défaut des intrigues, la ressemblance des caractères, ou le peu de naturel des situations de ses drames; tandis que nous n'avions aucun moyen de rendre cette grâce inimitable, cette mollesse langoureuse qui nous captive dans une douce ivresse, cette harmonie du langage, cette richesse d'images qui promène notre fantaisie au milieu des créations les plus riantes ou les plus somptueuses. Aucun homme, dans aucune langue, n'a été peut-être plus complètement le poète du cœur et le poète des femmes. Les critiques lui

sais, les croisés fanatiques, et les Tartares farouches, les poètes italiens ne nous font jamais entendre que le langage doucereux de l'opéra; de beaux yeux qui font la destinée des héros et des empires, et la lutte entre un amour tout romanesque, et des devoirs ou une ambition de théâtre.

reprocheront de n'avoir représenté le monde ni tel qu'il est, ni tel qu'il doit être; mais les femmes répondent qu'il l'a représenté tel qu'elles le désirent. Les hommes d'État, les moralistes accusent Métastase d'avoir une influence contraire à l'énergie, comme à la rigide moralité; mais en revanche, les femmes voient avec plaisir qu'il fait naître l'héroïsme de l'amour, qu'il donne une direction pure et relevée aux penchans les plus tendres, et qu'il cherche à confondre le culte du sentiment avec le culte du devoir. Ce qui peut être vrai pour elles, en qui toutes les vertus, comme tous les charmes, doivent reposer sur la sensibilité, ne saurait s'appliquer aux hommes, auxquels la nature a imposé une règle plus austère.

L'Italie a eu, de nos jours, un homme qui, plus qu'aucun autre, était fait, par ses vertus et par ses défauts, pour sentir ce qui manquait à Métastase, pour mépriser sa mollesse, pour s'offenser de ce qu'il avait d'efféminé, pour tourner en ridicule ses coups de théâtre, ses poignards suspendus, ses confidens amoureux, toute cette nature de convention qui, avec lui, s'était emparée de la scène. Le comte Vittorio Alfieri d'Asti, a fait connaître dans ses Confessions son caractère fier, élevé, impatient de toute gêne, violent, ennemi du repos, et de tout ce qui avait efféminé ses compatriotes. Il

détestait la mollesse comme un délit politique, et il accusait Métastase d'avoir corrompu les Italiens, bien plus que d'avoir méconnu les règles de la tragédie. Lorsque ses goûts de jeunesse commencèrent à se calmer, et qu'il cessa de parcourir l'Europe en courrier plutôt qu'en voyageur, l'indignation dicta ses premiers vers. Il avait une haute idée des devoirs et de la dignité de l'homme, un amour ardent de la liberté, et de toutes les choses nobles et grandes qu'elle a fait faire; une assez grande ignorance, qui ne lui permettait de juger sainement les constitutions d'aucun peuple, et qui lui faisait confondre la dissolution de tous les liens, avec la liberté après laquelle il soupirait; enfin une haine invétérée de la tyrannie, et de tous les gouvernemens corrupteurs qui avaient dégradé autour de lui l'espèce humaine; une haine devenue personnelle, parce qu'il partageait, et qu'il sentait plus vivement qu'aucun autre, l'humiliation qui, depuis plusieurs siècles, pèse sur les Italiens.

Métastase avait été le poète de l'amour, Alfieri fut celui de la liberté. Toutes ses pièces ont eu un but politique, toutes doivent leur éloquence, leur chaleur, leur rapidité, au sentiment qui dominait l'écrivain, et qui lui faisait toujours écrire avec toute son âme. Alfieri n'avait point la mobilité du talent tragique,

il ne recevait point des émotions vives de son imagination, mais seulement de son cœur. Il ne se mettait point à la place de chacun de ses héros pour y être ébranlé par des impressions variées, il demeurait toujours à la sienne; aussi manque-t-il plus qu'aucun autre de variété, et tombe-t-il souvent dans la monotonie. Mais avant d'examiner si l'on doit accorder à ses productions le titre de belles tragédies, on doit, ainsi que l'a dit une femme célèbre, dans la place où il était, les admirer comme de belles actions.

La création du théâtre d'Alfieri est un phénomène qui frappe d'étonnement. Jusqu'à lui les Italiens étaient inférieurs pour l'art dramatique, à toutes les nations de l'Europe. Alfieri s'est placé à côté des grands tragiques français, et au-dessus de tous les autres; il a réuni la beauté artiste, l'unité, la pureté du dessin, la vraisemblance, propres au théâtre français, à la sublimité de situations et de caractères, à l'importance des événemens du théâtre grec, à la profondeur de pensées et de sentimens du théâtre anglais; il a tiré la tragédie des salons de cour, où les habitudes du règne de Louis XIV l'avaient trop renfermée; il l'a portée dans les conseils, dans la place publique, dans l'Etat; il a donné à la plus relevée des productions poétiques, le plus noble, le plus important des

intérêts publics ; il a anéanti ces formes conventionnelles, qui substituaient une ridicule afféterie à la grandeur de la nature; cette galanterie héritée des anciens romans français, qui nous montrait les héros de la Grèce et de Rome, sous une bizarre mascarade; cette douceur mielleuse, cette langueur pastorale, qui, depuis Guarini, ne laissait voir les grands hommes sur la scène italienne qu'avec des mœurs et des sentimens efféminés; cette forfanterie chevaleresque, ces rodomontades, qui rattachant, sur le théâtre espagnol, la vie entière à une délicatesse pointilleuse sur l'honneur, déguisait les plus grands caractères en braves, toujours prêts à s'entretuer. La galanterie des romans, la mollesse des pastorales, la susceptibilité chevaleresque, lui ont paru des masques donnés à la nature, sous lesquels les vrais sentimens, les vraies passions étaient dérobées aux yeux. Il a arraché tous ces masques, pour produire sur la scène l'homme avec sa vraie grandeur et ses vrais intérêts. Si dans cette manière neuve de concevoir la tragédie il s'est égaré quelquefois, s'il s'est abandonné à l'exagération, à je ne sais quel acharnement qui était propre à son caractère, il en a fait assez cependant pour mériter notre admiration; et les poètes venus après lui, qui ont profité de tout ce qu'il y avait de grand dans sa manière, sans tomber

dans les défauts propres à son esprit, nous font bien voir quels progrès lui seul a fait faire à la scène italienne, quelles obligations lui a l'art dramatique.

Nous chercherons bientôt à faire connaître quelques-unes de ses pièces par une analyse détaillée : c'est alors que nous nous attacherons à développer les beautés qui lui sont propres ; mais auparavant, en rendant compte de la poétique dont il fut l'auteur, nous nous occuperons plutôt de combattre l'exagération de ses principes, et de montrer les bornes devant lesquelles doivent s'arrêter ceux que l'imitation d'un si grand modèle pourrait séduire.

Alfieri, malgré son caractère étranger, malgré la forme complètement nouvelle qu'il a donnée à ses tragédies, est un auteur de création tout italienne. Il s'est quelquefois jeté dans l'extrême opposé à ses devanciers, justement parce qu'il n'avait que ses devanciers sous les yeux. Quand il commença à écrire, il ne savait point le grec, il connaissait à peine les anciens, à peine le théâtre français ; mais il avait vu habituellement dans les spectacles d'Italie, dans ceux qu'il avait fréquentés dans ses voyages, des pièces médiocres ou mauvaises, toutes dans le genre classique ; il ne connaissait la possibilité d'aucun autre genre ; et cet esprit si indépen-

dant, se croyant né sous la législation d'Aristote, ne songea jamais à l'ébranler.

Le Trissin, en ouvrant la scène italienne par sa Sophonisbe, avait été le premier imitateur des Grecs, quoiqu'il ne fût point digne de sentir ou de rendre leur âme ou leur vraie grandeur; tous les poètes du seizième siècle, composant en présence des anciens et non du public, avant même de connaître la poétique d'Aristote, ou de la commenter, avaient cherché leurs règles dans les anciennes tragédies, et n'avaient connu d'autre perfection que celle de leur être conforme. L'esprit pédantesque de ce siècle avait donné une autorité inattaquable à toute cette législation; on n'avait jamais cherché, par l'analyse, à connaître sur quoi était fondée la règle des trois unités, on l'admettait comme article de foi. Les Français eux-mêmes, qui en ont été de si fidèles observateurs, ne l'ont jamais considérée avec autant de soumission que les Italiens.

Alfieri a été le plus rigoureux de tous les observateurs de l'unité dramatique. Je ne parle pas seulement de l'unité de temps et de lieu à laquelle il s'est scrupuleusement astreint, et qui, observée aussi dans le théâtre français, est tout-à-fait rejetée des théâtres espagnol, allemand et anglais; c'est l'unité d'action, l'unité d'intérêt, qui fait l'essence de sa manière,

et qui lui est absolument propre, quoique dans tous les théâtres connus, autant romantiques que classiques, on professe le respect pour cette unité comme la règle essentielle de l'art.

Alfieri se proposa pour but de n'occuper le théâtre que d'une seule action et d'une seule passion; de la faire connaître dès le premier vers, de la maintenir en vue jusqu'au dernier; de ne pas permettre un instant de distraction, et d'écarter, comme oiseux et nuisible à l'intérêt, tout personnage, tout événement, tout discours qui n'est pas essentiellement lié à l'action, et qui ne contribue pas à la faire cheminer. De cette manière, chassant du théâtre tous les confidens et tous les rôles subalternes, il a réduit presque toutes ses tragédies à quatre personnages également essentiels; de même, supprimant tous les discours étrangers à l'action, il a rendu ses tragédies plus courtes que celles d'aucun autre poëte; elles ne passent guère quatorze cents vers.

Il me semble qu'Alfieri s'est trompé dans cette notion primitive sur l'unité poétique; tout le charme de l'unité se trouve dans le rapport commun de sensations multiples; l'harmonie consiste à ramener à un centre des sons divergens; elle fait sentir qu'une création vaste et variée est animée par une seule pensée : s'il n'y a point l'opposition du composé au simple, il

n'y a ni difficulté vaincue, ni charme pour l'esprit. L'accord des instrumens de timbre et de ton différens, fait un concert; mais dans le son d'une cloche il n'y a point d'harmonie, quelque beau que soit ce son par lui-même. Alfieri, dans ses tragédies, ne sonne qu'une même cloche; il n'exerce point l'art du poète, qui consiste à rattacher les événemens, les personnages, les passions divergentes à une même action, lorsque tous ces personnages sont supprimés et que l'action demeure toute seule. La représentation simultanée de plusieurs actions n'aurait point d'harmonie, parce que l'unité y manquerait; la représentation d'une action simple, dénuée de tout accessoire, n'a point d'harmonie non plus, parce que la variété lui manque.

Le but du théâtre est de rendre le spectateur présent à une action, qui, pour remuer l'âme, la saisisse par toutes ses facultés. Elle ne saisira jamais complètement l'imagination, si elle ne lui donne pas une vue claire et précise du lieu de la scène, c'est-à-dire, du peuple chez lequel elle est jouée, de ses mœurs, de ses circonstances, de ses intérêts du moment; si elle ne fait pas connaître de la même manière les personnages jusqu'au fond de leur caractère, et cela non-seulement dans les rapports de ce caractère avec l'action représentée, mais dans son

ensemble. Si l'auteur tragique ne fait pas tout cela, il vaut autant qu'il n'appelle point le spectateur au théâtre : sa fable fera plus d'effet à la lecture qu'à la représentation ; la vue n'augmentera point l'illusion, si la vue ne présente aux yeux que ce que disent déjà les paroles. Mais le vrai tragique vous fait des Grecs si Grecs, des Germains si Germains, que pendant la représentation vous vivez au milieu d'eux, que ce que vous voyez repose de toutes parts sur tous vos souvenirs, et qu'il a réussi par-là à mettre en harmonie, à porter l'unité, non-seulement dans toutes les parties de sa pièce, mais dans toutes les pensées qui étaient précédemment dans la tête du spectateur, et dont le même peuple, ou le même événement, étaient l'objet.

Nous avons vu que Métastase ne nous représentait jamais qu'une nature de convention, une société qui était toujours la même, et dont les mœurs et les caractères étaient invariables, de quelques habits et de quelques noms qu'il revêtît les personnages. Alfieri a complètement exilé cette nature de convention, maniérée, efféminée, et qui lui rappelait ce qu'il avait le plus en horreur, la corruption de sa nation ; mais il n'y a rien substitué. On pouvait dire des pièces de Métastase, la scène est au théâtre ; de celles d'Alfieri, elle n'est nulle part, elle n'est

pas. Il va tout au travers de ses cinq actes, sans jamais rien peindre ; et dans des tragédies dont la grande tendance est l'amour de la patrie, il a dépouillé l'homme de son pays. On peut remarquer que chaque nation, peut-être chaque poète tragique, a eu une manière différente pour mettre sous les yeux de ses concitoyens des faits passés loin de leur temps ou de leur demeure ; et, en effet, ce n'est pas une entreprise facile que de faire entrer un spectateur, souvent très-ignorant, dans des mœurs et une nature qui lui sont complètement étrangères. Les Français ont pris tout simplement le parti d'attirer leurs héros tragiques à Paris : s'ils peignent des Grecs, tout ce qui est généralement connu d'eux, ils le peignent à la grecque ; mais, pour tout le reste, ils supposent qu'on faisait en Grèce comme à Paris, et la cour d'Agamemnon n'est point à leurs yeux très-différente de la cour de Louis XIV. Les Allemands se sont proposé un tout autre degré de vérité ; tant pis pour vous si vous êtes ignorans, car vous aurez d'autant plus de plaisir, que vous connaîtrez mieux par vous-mêmes ce qu'ils vous représentent. Ils ne négligent rien pour que le tableau soit complet et fidèle ; ils sacrifieront la rapidité de l'action, plutôt que de laisser votre imagination incertaine sur aucune des circonstances ; ils comptent sur de vastes connaissances de

votre part, et comme elles ne leur suffisent point encore, ils n'en consacrent pas moins beaucoup de temps à vous instruire; si leur philosophie dissertante ne venait pas encore ralentir leur mouvement, ils prendraient l'imagination par la vérité, d'une manière plus puissante que tous les autres. Shakespeare connaissait bien l'homme et mal les faits, en sorte qu'il créait toujours le lieu de la scène; il le créait par la force de son génie dans un rapport exact avec la nature humaine, quoique faux, avec les peuples dont il empruntait les noms; et la richesse de son imagination lui permettait de varier sans cesse ses créations, et de nous conduire, par des voyages sans fin, dans ces pays fantastiques. Lope de Vega, Calderon et leurs compatriotes, placent toujours la scène dans les mœurs idéalisées des anciens Espagnols, dans la chevalerie. Ce n'est pas leur pays, mais c'est celui de leur imagination, c'est celui qu'ils connaissent mieux que tous les autres. Enfin, nous l'avons vu, Métastase s'est créé une scène pastorale commune à toutes les nations, et Alfieri a supprimé toutes les circonstances de temps et de lieu.

Si l'effet du système suivi par Alfieri a été de décharner ses tragédies, et de les dépouiller de ce qui doit le plus captiver l'imagination, on ne peut nier que ses motifs, pour écarter les con-

fidens de la scène, ne fussent très-plausibles. Ces rôles sont toujours remplis, au théâtre, par les plus mauvais acteurs. Le public ne les écoute que pour saisir le ridicule de leur jeu, et d'après cette disposition, partout où ils se trouvent, leur intervention refroidit toujours l'intérêt. D'ailleurs, il y a impossibilité de jouer jamais bien ces rôles sans couleur; les poètes ne se sont point donné la peine de les douer d'un caractère, et leur situation dans le drame ne leur permet aucune passion. Leur existence entière, si l'on faisait jamais attention à eux, exciterait la risée : ils se font raconter ce qu'ils ont vu, et ce qu'ils doivent avoir entendu mille fois; ils sont toujours de l'avis de celui qui leur parle, ils les suivent comme une ombre fidèle, à moins qu'on ne les envoie faire un message, en leur disant, *va, cours*, ou qu'ils ne reviennent faire un récit qui contraste encore avec leur nullité habituelle. Alfieri aurait rendu le plus grand service au théâtre, si en excluant de la scène les confidens, il avait senti qu'à leur place il devait y introduire des personnages secondaires, qui prissent un intérêt moins vif à l'action, mais toujours un intérêt direct, qui fussent eux, et non pas l'ombre d'un autre; des hommes tels que nous en voyons dans la comédie, où l'action n'est pas renfermée toute entière entre les deux amou-

reux, et le père ou la mère qui s'opposent à leur mariage; où les valets sont quelque chose par eux-mêmes, où les amis de la maison, les étrangers, les fâcheux mêmes ont tous une physionomie, et agissent en leur propre nom. Des hommes tels que la nature nous les donne dans chaque événement, qui contribuent à l'action ou qui la retardent par leurs vues individuelles, et qui se trouvant dans une situation moins passionnée, doivent avoir un caractère plus prononcé; car la passion efface toutes les différences, et l'individu ne montre le cachet qui lui est propre, que dans le calme. La vie réelle ne nous présente pas plus de héros faisant tout par eux-mêmes, que de héros toujours suivis de confidens. La suppression des intermédiaires n'est pas plus conforme à la vérité qu'elle n'est favorable à l'art. Les Allemands et les Anglais ont seuls su remplir la scène de personnages qui ont une vie et une existence individuelle, sans éclipser cependant les héros de la pièce. La perfection de l'art serait d'admettre ces mêmes personnages, et de les lier tous à l'unité d'action.

Ce ne sont pas là les seuls changemens qu'ait introduits Alfieri dans la conduite de ses pièces, par opposition à la pratique de ses devanciers. Il a rejeté tous les événemens vulgaires, tous les lieux communs d'action, que Métastase avait introduits au théâtre. Il dit lui-même dans son

jugement sur ses tragédies : « On ne verra point » ici de personnages mis aux écoutes pour pé- » nétrer des secrets, de la découverte desquels » dépende en grande partie l'action ; point de ces » personnages inconnus à eux-mêmes ou aux » autres, excepté ceux que l'antiquité nous a » déjà présentés ainsi, comme Egisthe dans Mé- » rope, point d'ombres visibles et parlantes, » d'éclairs, de tonnerres, d'intervention céleste ; » point de massacre inutile, ou de menace d'un » assassinat contre nature ou peu nécessaire ; » point de reconnaissance empruntée ou in- » vraisemblable, de billets, de croix, de bû- » chers, de cheveux coupés, d'épées recon- » nues, point enfin de tous ces petits moyens » tant de fois employés déjà ». Il ajoute, qu'il s'est fait une loi de mettre toujours l'exposition en action, par un dialogue vif, passionné, autant que le comporte un commencement, et entre des personnages qui ont un intérêt direct à la chose. De même encore, toutes les fois que la vraisemblance ou les convenances l'ont permis, il a mis la catastrophe sous les yeux du spectateur, et il a terminé l'action comme il l'avait commencée, sur le théâtre. A cette occasion, Alfieri se rend à lui-même le témoignage d'avoir fort diversifié ses personnages, d'avoir donné à chaque tyran, à chaque conspirateur, à chaque reine, à chaque amante,

un caractère différent, et qui ne rentre point l'un dans l'autre. Je doute fort que ce mérite lui soit reconnu par ses lecteurs comme il se le reconnaît à lui-même. Il règne, au contraire, dans les tragédies d'Alfieri une grande monotonie : non-seulement les caractères de même classe rentrent les uns dans les autres, ceux mêmes qui appartiennent à des classes différentes se ressemblent, et tous rentrent dans le caractère de l'auteur. Lui-même était un homme trop passionné, trop amer, trop entier, pour pouvoir se revêtir aisément des sentimens et des pensées d'autrui. Depuis le commencement de ses pièces jusqu'à la fin, on voit toujours l'ennemi des tyrans, l'ennemi des abus, même l'ennemi de toutes les formes établies; et comme son style est toujours tendu, et d'un laconisme quelque peu affecté, l'expression de ses sentimens se ressemble souvent autant que les sentimens eux-mêmes.

En renonçant aux confidens, Alfieri a souvent été obligé d'exposer les événemens, plus souvent encore les passions et les projets de ses personnages dans des soliloques; du moins il les a toujours faits très-courts, très-animés, aussi naturels qu'un soliloque peut l'être, et plus sans doute que ne le serait jamais le récit d'une chose secrète adressé à un confident. La représentation théâtrale demande absolument que le

spectateur soit introduit jusque dans le cœur des principaux personnages; on doit donc se prêter, par de-là même l'illusion, à une fiction invraisemblable, mais nécessaire. Le soliloque ouvre un côté du cœur, comme la toile qu'on lève ouvre un côté des appartemens, qui, cependant, dans la nature doit demeurer fermé. Les soliloques, sous ce rapport, sont beaucoup moins choquans que les *à parte*, dans lesquels la réflexion intime est dévoilée au spectateur, en opposition le plus souvent avec la parole, sans qu'aucune passion puisse excuser cette voix involontaire, et lorsque celui qui parle ainsi à demi-voix expose souvent son existence pour instruire le spectateur. Métastase qui comptait sur un public peu attentif, ou peu habile à deviner ce qui se passait dans l'âme, ne laissait jamais passer un mensonge d'un de ses personnages, sans lui faire démentir tout bas ce qu'il avait dit à haute voix. Tous les tragiques éphémères d'Italie avaient fait de même; et avec une niaiserie ridicule, ils faisaient dire à leurs personnages des mots qui revenaient presque à ceux-ci: « je suis un vil flatteur, un traître, un menteur; » messieurs, ne me croyez pas». Mais Alfieri, en multipliant trop peut-être les soliloques, s'est interdit sévèrement les *à parte*. Je ne me souviens pas d'en avoir vu un seul exemple dans ses tragédies.

« Le défaut principal », dit-il de nouveau lui-même, « que je remarque dans la conduite de » toutes mes tragédies, c'est l'uniformité. Quiconque a observé la structure de l'une les a » toutes observées. Le premier acte est très-» court : le protagoniste ne paraît presque jamais » en scène avant le second ; jamais aucun acci-» dent ; beaucoup de dialogues ; des quatrièmes » actes faibles ; des vides çà et là quant à l'ac-» tion ; mais l'auteur croit les avoir remplis ou » couverts par une certaine passion dans le » dialogue. Les cinquièmes actes excessivement » courts, très-rapides, le plus souvent tout en » action et en spectacle ; les mourans faisant très-» peu de discours : voilà en abrégé la marche » toujours semblable de toutes ces tragédies ». Lorsqu'un auteur relève lui-même un défaut qui se retrouve dans tous ses ouvrages, il est probable que ce défaut était volontaire. En effet, l'uniformité que se reproche ici Alfieri n'était autre chose que la parfaite conformité de toutes ses tragédies avec le patron qu'il s'était prescrit, et qu'il avait toujours sous les yeux. Il ajoute : « L'unité d'action est observée avec la rigueur la » plus scrupuleuse, l'unité de lieu est violée trois » fois seulement, dans Philippe, Agis et Bru-» tus II ; dans les deux premières pièces la scène » est transportée du palais dans une prison ; dans » la troisième, de la maison du conjurateur au

» palais du sénat : nulle part le changement de
» lieu ne sort l'action d'une même ville, et d'une
» enceinte très-étroite. L'unité de temps n'est
» nulle part violée, mais seulement quelquefois
» légèrement étendue; de telle sorte que la vrai-
» semblance ne soit jamais choquée, et que le
» spectateur puisse à peine s'en apercevoir ».

Mais le plus grand changement qu'Alfieri se soit efforcé d'apporter dans l'art dramatique en Italie, c'est celui du style. Tous ses prédécesseurs avaient été, selon le génie de leur langue, harmonieux souvent à l'excès, et de manière à faire sentir sans cesse la cantilène italienne. Ils relevaient leurs discours par des images brillantes, par des ornemens presque lyriques; ils étaient prolixes jusqu'au bavardage; ils entremêlaient leurs dialogues de lieux communs de morale, de réflexions philosophiques, de comparaisons. Alfieri, pour éviter de pareils défauts, s'est jeté dans l'autre extrême. Ses quatre premières tragédies surtout, Philippe, Polynice, Antigone, et Virginie, furent remarquables par l'excessive dureté du style. Il les avait publiées les premières, car ses dix-neuf pièces de théâtre ont paru à trois époques différentes. L'obscurité et la dureté se retrouvent encore dans les six suivantes, quoique les nombreuses critiques qu'il avait essuyées, l'eussent déterminé à refondre son style à plusieurs reprises, à renoncer à ses

inversions, à rétablir l'article qu'il supprimait souvent, à retrancher les pronoms, qu'il répétait plus souvent encore avec affectation. Alfieri, qui craignait, sur toute chose, d'être comparé à Métastase, s'était étudié à rendre son style dur et haché, à rompre l'harmonie, partout où il pouvait craindre qu'elle ne dégénérât en cantilène, à enjamber de vers en vers, à supprimer tout ornement superflu, toute figure, toute comparaison, même la plus naturelle, comme un autre s'étudierait à donner à ses vers tous ces charmes poétiques. Voici comment, en se jugeant lui-même, il donne une idée du but qu'il s'était proposé, et qu'il avait dépassé. « Je dirai,
» quant au style, qu'elles me paraissent toutes
» suffisamment pures, correctes et exemptes de
» faiblesse : je dirai que le langage n'en est ni
» trop épique, ni jamais lyrique, excepté quand
» il peut l'être sans cesser d'être tragique; de là
» vient qu'on n'y trouve jamais de comparai-
» son, excepté comme image fort courte; très-
» peu de récits, qui ne sont jamais longs, et
» jamais insérés, là où ils ne sont pas néces-
» saires : très-peu de sentences, et jamais dites
» par l'auteur; aucune enflure dans les pensées,
» et très-peu dans l'expression : quelquefois,
» mais rarement des mots nouveaux, et en tous
» on peut remarquer que c'est l'amour de la
» brièveté, non celui de la nouveauté qui les a

» fait créer ». Alfieri, dans cet examen de son style, s'est traité peut-être sous deux rapports avec trop d'indulgence, quand il croit qu'il lui a suffi, pour que son langage fût tragique, qu'il ne fût ni épique, ni lyrique, et quand il se dit exempt d'enflure. La tragédie a été de tout temps considérée comme un poëme, et non comme une simple imitation de la nature; les matériaux avec lesquels elle l'imite lui sont donnés par la poésie, et font partie de l'art, comme le marbre et le bronze sont donnés au statuaire, et les couleurs au peintre. Ni l'un ni l'autre, en restant dans l'art, ne pourrait substituer l'objet lui-même à la représentation. Les matériaux donnés au poète tragique, sont le langage poétique; il ne lui est pas permis d'y substituer le langage lui-même de la nature. Dans la méditation, dans la fureur, dans la tendresse, la mélodie du style ne doit jamais l'abandonner; la jouissance de l'oreille doit toujours suivre celle de l'esprit; même la partie figurée du langage, celle qui l'orne de tous les tableaux de la nature, ne doit point être abandonnée, mais employée seulement avec modération. La tragédie doit toujours rester de la poésie par le rhythme et par les images, par le son et par les couleurs. Lorsque l'auteur renonce au langage poétique, il fait comme un sculpteur qui couvrirait sa statue de vêtemens réels au lieu

de les tirer du marbre. L'harmonie et le langage de l'imagination ont été trop complètement rejetés par Alfieri ; dans ses tragédies, il est presque toujours éloquent plutôt que poète.

Alfieri s'est cru exempt d'enflure, parce qu'il n'a aucune pompe recherchée d'expression, aucune vaine rodomontade, aucune image gigantesque ; mais il peut aussi y avoir de l'enflure dans des sentimens toujours tendus, toujours âpres, toujours exagérés, qui s'expriment avec un laconisme, sublime lorsqu'il est rare, prétentieux, toutes les fois qu'il est prodigué. Ce poète, né dans un pays privé de liberté, et ne l'ayant connue ou goûtée nulle part, se faisait une idée exagérée et fausse des sentimens et des devoirs du citoyen ; il attendait de lui une roideur dans les discours, une amertume dans les haines, une arrogance dans les luttes, qui, Dieu merci, ne sont point naturelles. Il s'est formé un monde idéal d'après les particularités et les défauts de son caractère ; il est demeuré toujours tendu ; toujours marchant au sublime, et sa simplicité affectée, son laconisme, ses sentimens trop affichés, trop proclamés, ne sont plus le langage de la nature. Ainsi, à l'ouverture de la pièce d'Octavie, Néron et Sénèque paraissent sur le théâtre (1) :

(1) SENEC. Signor del mondo, a te che manca?
NERONE. Pace.

« SÉNÈQUE. Seigneur du monde, que te manque-t-il ?

» NÉRON. La paix.

» SÉNÈQUE. Tu l'auras, si tu ne l'ôtes point aux autres.

» NÉRON. Néron l'aurait entière, si, par un nœud abhorré, il n'avait jamais été lié à Octavie ». *

Ce début a cependant un genre de beauté, un genre d'éloquence; mais ce ne sont pas celles qui conviennent à la tragédie, parce que le dialogue naturel, quand la situation n'est pas passionnée, ne peut jamais présenter des idées, des sentimens, qui se pressent en si peu de mots, sous une forme si épigrammatique et si prétentieuse en même temps.

Alfieri est le chef d'une école nouvelle en Italie; il y a fait une révolution dans l'art théâtral, et quelques débats que les critiques aient élevé sur sa poétique nouvelle, ses principes ont été en quelque sorte adoptés par le public. Le ridicule dont il a couvert les confidens est ineffaçable; les coups de théâtre rebattus, les poignards suspendus sur la tête des ôtages, et les passions d'opéra, n'oseront plus se montrer

---

SENEC. L'avraí, se ad altri non la togli,
NERONE. Intera.
L'avria Neron, se di aborrito nodo
Stato non fosse a Ottavia avvinto mai.

dans la tragédie, l'Italie enfin a adopté, comme poésie nationale, le genre austère, éloquent et rapide, mais nu, que son seul poète tragique lui ait donné. La révolution a favorisé la renommée d'Alfieri; ses œuvres ont été imprimées, ont été représentées dans des pays où jamais auparavant on n'en aurait permis l'impression ou la représentation. Dix-huit éditions se sont succédées en peu de temps; deux grands théâtres ont été élevés, l'un à Milan, l'autre à Bologne, par des amateurs de l'art dramatique, pour y réciter les pièces d'Alfieri avec cette complète intelligence, cet amour de l'art, qu'il se plaignait de ne trouver nulle part dans les comédiens en Italie, et qu'il croyait impossible d'obtenir jamais d'eux. Ceux-ci, qu'il croyait incapables de le comprendre, et à qui il n'avait jamais voulu confier ses tragédies, se sont élevés de leur côté à son école, et commencent à se faire la même idée que lui de l'art dramatique. On raconte que l'un d'eux, nommé Morocchesi, vint supplier un jour Alfieri d'assister à une représentation de Saül, qu'il voulait donner à Florence. Alfieri se défendit longtemps et avec assez de rudesse, déclarant qu'il était impossible que Morocchesi l'eût compris, ou qu'il rendît un rôle si difficile; il céda enfin: mais l'acteur surpassa tellement son attente, qu'Alfieri se leva au milieu du théâtre, et, sans

se soucier d'attirer sur lui tous les yeux, encouragea l'acteur en applaudissant de toutes ses forces, et lui criant : *bravo*, *Morocchesi!* Depuis, et en bien peu d'années, ces tragédies, qu'il croyait si peu faites pour des acteurs ordinaires, sont devenues tellement populaires, que je les ai vues représentées par des artisans, des boulangers, des tailleurs, qui, la plupart, ne savaient pas lire, et qui cependant avaient réussi à les apprendre entièrement par cœur. Ainsi dans ce pays, où même chez le peuple l'imagination est si ardente, la faveur populaire donne encore au génie de dignes encouragemens.

Il est temps à présent de chercher à faire connaître Alfieri d'une manière plus immédiate, en faisant l'extrait de quelques-unes de ses pièces les plus célèbres, à peu près comme nous avons fait pour Métastase; cependant la prolixité de celui-ci rendait facile de le resserrer, et de faire entrer en un petit nombre de lignes ce qui lui avait servi à remplir une longue pièce. Mais un semblable tableau sera bien incomplet pour Alfieri; il est le plus concis, le plus serré des poètes; il ne se permet pas une ligne inutile; il croit lui-même que si à la représentation on n'écoute pas un vers ou deux, on est distrait pendant un seul instant, on ne pourra plus suivre le fil de sa pièce, et qu'on devra perdre quelqu'une des beautés de l'ensemble.

La première tragédie composée par Alfieri, fut Philippe II. Il était dans la nature du talent d'Alfieri de peindre ce tyran, le plus sombre des temps modernes, et l'amour toujours voilé, l'amour funeste de son fils Don Carlos.

Isabelle paraît seule sur le théâtre : dans un monologue passionné, elle se reproche l'amour qu'elle cache au fond de son cœur pour D. Carlos, tandis qu'elle est épouse de Philippe. Carlos pénètre dans son appartement; elle veut le fuir; il se plaint avec amertume de ce qu'elle l'évite comme la foule des courtisans, depuis qu'il est tombé dans la disgrâce de son père. Il sollicite sa compassion ; il se félicite de l'avoir obtenue : il y trouve la consolation de toutes ses peines. Cependant, lui dit-il, parmi ses douleurs, la plus vive lui est venue d'elle. « Tu ne sais point » encore quel est mon père : plaise à Dieu que » tu ne le saches jamais ; tu ne sais point les » détours de cette cour infâme, et un cœur » droit ne saurait les croire, loin de les péné- » trer. Cruel, plus que tous les cruels qui l'en- » tourent, c'est Philippe qui me hait, c'est lui » qui sert de règle à sa tourbe servile ; il s'irrite » d'être père, si même il sait qu'il le soit. » Ce n'est point pour moi un motif d'oublier » que je suis son fils ; mais si je pouvais l'ou- » blier un jour, si je pouvais laisser leur cours » aux plaintes que je réprime, il ne m'enten-

» drait point me plaindre ni des honneurs qu'il » m'a enlevés, ni de ma réputation qu'il a » ternie, ni de sa haine paternelle, cette haine » inouie et dénaturée : c'est d'un plus grand » dommage que je me plaindrais; il m'a tout » enlevé le jour qu'il t'a ôtée à moi (1) ». En effet, Isabelle avait d'abord été destinée pour épouse au fils de Philippe; le roi avait encouragé leur amour, mais il avait voulu ensuite que leurs sentimens cédassent à sa politique. Isabelle cependant repousse les discours amoureux de D. Carlos; elle s'efforce de les lui faire considérer comme un crime; mais elle est profondément émue, et lorsqu'il lui demande :

(1) Filippo. *Atto 1, Sc. 11.*

Carlo. Ah! tu non sai
Qual padre io m'abbia; e voglia il ciel, che sempre
Lo ignori tu! gli avvolgimenti infami
D' empia corte non sai; nè dritto core
Creder li può, non che pensarli. Crudo
Più d' ogni crudo che d' intorno egli abbia,
Filippo è quei che m' odia; egli dà norma
Alla servil sua turba; ei d'esser padre
Se pure il sà, si adira, io d'esser figlio
Già non oblio per ciò; ma, se obliarlo
Un dì potessi, ed allentare il freno
Ai repressi lamenti; ei non mi udrebbe
Doler, no mai, nè dei rapiti onori,
Nè della offesa fama, e non del suo
Snaturato, inaudito odio paterno;
D' altro maggior mio danno, io mi dorrei....
Tutto ei mi ha tolto il dì che te mi tolse.

« Suis-je donc si coupable? » elle répond : « Ah !
» si tu l'étais seul ! » Cet aveu est compris, et Isabelle ne pouvant le rétracter, presse Carlos d'éviter du moins sa vue, de s'enfuir; mais aucune fuite n'est permise; de perdre la trace de ses pas, de faire que jamais plus elle ne l'entende; et puisque leur faute n'a eu pour témoin que le ciel, de la cacher au monde entier, à eux-mêmes, et d'en arracher de leur cœur le souvenir. A peine est-elle sortie, que Perez survient, l'ami de Carlos, le seul qui dans cette cour esclave nourrisse des sentimens généreux; il s'étonne de son trouble; il lui demande de connaître ses douleurs pour les partager. D. Carlos repousse long-temps son amitié généreuse; il l'invite à suivre l'exemple des courtisans, qui tous savent que c'est un crime d'être fidèle à celui que hait son roi. Leur dialogue est soutenu avec plus de monotonie peut-être que de vraie énergie, par des propos amers contre la fausseté des hommes, la bassesse des courtisans, la honte de la tyrannie. D. Carlos donne enfin sa main à Perez, en signe d'une amitié inviolable et comme garante de sa promesse de partager avec lui toutes ses douleurs, s'il ne peut partager ses secrets.

La scène première du second acte entre Philippe et Gomez, son ministre (1), commence

(1) Ruy Gomez de Sylva était en effet un des trois

de cette manière laconique et sentencieuse, qui peut souvent dégénérer en enflure, mais qui, lorsqu'elle est en caractère, comme dans cette cour silencieuse, est d'une beauté imposante.

PHILIPPE. Gomez, quelle chose estimes-tu au monde par-dessus toutes les autres?

GOMEZ. Ta faveur.

PHIL. Quel moyen connais-tu pour la conserver?

GOM. Celui par lequel je l'ai obtenue, t'obéir et me taire.

PHIL. Aujourd'hui tu devras faire l'un et l'autre (1).

---

confidens de Philippe; et avec le duc d'Albe et le président Spinosa, il était l'objet de la jalousie du prince, et l'instrument de la haine du roi. Antonio Perez, qui, après s'être soustrait à la tyrannie de Philippe, écrivit des Mémoires sur cette cour horrible, est probablement le personnage historique dont Alfieri a fait le confident de Carlos, en anoblissant son caractère. En général, le poète s'est conformé assez exactement à ce que l'histoire nous fait connaître de cette catastrophe. D. Carlos périt âgé de vingt-deux ans, en février 1568.

(1) FIL. Gomez, qual cosa sovra ogni altra al mondo
In pregio hai tu?
GOM. La grazia tua.
FIL. Qual mezzo
Stimi a serbarla
GOM. Il mezzo, ond'io la ottenni;
Obbedirti et tacermi.
FIL. Oggi tu dunque
Far l'uno e l'altro dei.

C'est de cette manière que Philippe prépare Gomez à observer la reine pendant une conversation qu'il veut avoir avec elle. Ainsi il avertit le spectateur d'observer tous ses mouvemens; il manifeste lui-même des soupçons que ses paroles ne doivent jamais révéler entièrement. Isabelle arrive; Philippe la consulte sur la conduite de son fils : il accuse celui-ci de la trahison qui lui est la plus odieuse, d'avoir correspondu avec les Bataves rebelles, de les avoir encouragés dans leur révolte contre leur Dieu et leur roi, et d'avoir ce jour même donné audience à leur ambassadeur. Mais ce n'est point là le soupçon que lui-même a dans l'âme; ses paroles sont commencées d'une manière équivoque, sont interrompues avec art, de sorte qu'Isabelle peut croire que le roi a découvert leur amour mutuel. Isabelle tremble à chaque mot couvert, et le spectateur tremble avec elle (1). Cependant

---

(1) *Atto II, Sc. II.*

FIL. Ma, dimmi inoltre, ansiche il fatto io narri,
E dimmi il ver : Carlo, il mio figlio.... l'ami?
O l'odi tu?...
ISAB. .....Signor....
FIL. Ben gia t'intendo.
Se del tuo cor gli affetti, e non le voci
Di tua virtude ascolti, a lui tu senti
D'esser.... Madrigna.
ISAB. Ah! no; t'inganni il prence....
FIL. Ti è caro dunque : in te virtude adunque

lorsque le délit du prince lui est expliqué plus clairement, elle prend sa défense avec courage et une noble éloquence. Le roi paraît se laisser persuader; il fait avancer Carlos, et en l'inter-

---

Cotanta hai tu, che di Filippo sposa,
Tu di Filippo il figlio ami d'amore....
Materno.

ISAB. ....A miei pensier tu sol sei norma.
Tu l'ami,.... o il credo almeno,.... e in simil guisa
Anch' io.... l'amo.

FIL. Poich' entro il tuo ben nato
Gran cor, non cape il madrignal talento,
Nè il cieco amor sentì di madre, io voglio
Giudice tè del mio figliuol....

ISAB. Ch'io?...

FIL. M'odi.
Carlo d'ogni mia speme unico oggetto
Molti anni fu; pria che, ritorto il piede
Dal sentier di virtude, ogni alta mia
Speme ei tradisse. Oh! quante volte io poscia
Paterne scuse ai replicati falli
Del mal docile figlio in me cercava!
Ma già il suo ardire temerario insano
Giunse oggi al sommo; e violenti mezzi
Usar pur troppo ora degg' io. Delitto
Cotal si aggiunge ai suoi delitti tanti;
Tale, appo cui tutt' altro è nulla; tale
Ch'ogni mio dir vien manco. Oltraggio ei fammi
Che par non ha; tal, che da un figlio il padre
Mai non l'attende; tal, che agli occhi miei
Già non più figlio il fa.... Ma che? tu stessa
Pria di saperlo fremi?... Odilo, e fremi
Ben altramente poi. — Già più d'un lustro
Dell' ocèan là sul sepolto lido
Povero stuolo, in paludosa terra
Sai che far fronte al mio poter si attenta, etc.

rogeant il jette, par le même artifice, le trouble dans son âme. Il lui parle de l'amour de la reine, de cet amour maternel qui lui avait fait prendre sa défense; il paraît même connaître leur entrevue du premier acte; mais après l'avoir fait trembler, il les renvoie tous deux avec un retour apparent de bonté, et il leur conseille de se voir souvent. Ce double interrogatoire qui fait frisonner, est terminé par une scène de trois vers entre Philippe et Gomez.

PHIL. As-tu entendu?
GOM. J'ai entendu.
PHIL. As-tu vu?
GOM. J'ai vu.
PHIL. O rage ! ainsi donc mon soupçon....
GOM. Est changé en certitude.
PHIL. Et Philippe n'est pas vengé !
GOM. Pense....
PHIL. J'ai tout pensé, suis-moi (1).

---

(1) *Atto II, Sc. V.*

FIL. Udisti?
GOM. Udii.
FIL. Vedesti?
GOM. Io vidi.
FIL. Oh rabbia!
Dunque il sospetto?...
GOM. ....È omai certezza....
FIL. E inulto
Filippo è ancor!
GOM. Pensa....
FIL. Pensai. — Mi segui.

Charles qui connaît son père, est troublé de la pitié qu'il lui a témoignée, de son pardon surtout, qui chez lui est toujours le gage d'une haine plus atroce. Il a demandé une entrevue à la reine : il lui expose ses craintes au commencement du troisième acte, et il la conjure de ne jamais plus parler au roi de lui. La reine ne peut le croire, elle se retire : Gomez survient; il félicite Carlos d'être rentré dans la grâce du roi; il professe son dévouement pour lui, il lui offre ses services; mais Carlos lui tourne le dos, et sort sans lui répondre. Cependant Philippe, dans cette même salle, assemble un conseil; il arrive, suivi de ses gardes, de plusieurs conseillers qui ne parlent pas, de Perez, et de Léonard qui, sans doute, dans l'intention de l'auteur, est le grand inquisiteur, mais auquel il ne donne point de titre. Philippe, dans un discours artificieux, annonce à ses conseillers qu'il les a assemblés pour juger son fils. Il accuse D. Carlos d'avoir voulu l'assassiner : il dit que ce prince s'est approché de lui par derrière, le fer levé pour le frapper, lorsqu'un cri d'un de ses courtisans l'avait fait fuir. Gomez enchérit sur l'accusation; il présente des papiers surpris, dit-il, au prince, par lesquels il prétend prouver des négociations coupables avec la France et les Hollandais révoltés; et il conclut à punir de mort D. Carlos. Léonard prend ensuite la

parole, et avec un accent hypocrite et féroce, il accuse Carlos d'hérésie et d'impiété, et il somme le roi de prêter son bras à la justice céleste. Perez parle à son tour; il défend victorieusement son ami : il fait voir aisément que toutes les accusations sont supposées, et il ne laisse pas un doute qui puisse noircir le prince dans l'âme des spectateurs; mais il parle au roi lui-même et à ses conseillers avec une arrogance outrageante que Philippe ne devait point supporter, et dans Perez on reconnaît Alfieri lui-même. Tous ces caractères sont trop chargés de noir et de blanc; le contraste entre le crime ou la bassesse des uns, et l'indépendance courageuse de l'autre, est trop tranché; et la scène du conseil, quoique les quatre discours soient écrits avec une grande éloquence, ne fait point tout l'effet qu'on en pourrait attendre, si la vraisemblance était mieux observée. Philippe renvoie ses conseillers, en leur ordonnant de prononcer sur son fils loin de sa présence; mais demeuré seul, et frémissant de rage contre Perez, il s'écrie : « Une âme » semblable peut-elle naître où je règne ! peut- » elle, où je règne, vivre encore » !

Carlos, au commencement du quatrième acte, attend une confidente de la reine, qui est plusieurs fois annoncée dans la pièce, mais qu'on ne voit jamais. Le roi, précédé de ses gardes, survient; il fait nuit. Carlos, en voyant ces

soldats s'avancer, tire son épée pour se défendre; il la dépose dès qu'il voit approcher le roi. Celui-ci l'accuse d'avoir tiré l'épée contre lui; il s'ensuit entre eux une altercation violente, dans laquelle Carlos emploie ce langage outrageux et amer, qu'Alfieri prête ordinairement aux ennemis des tyrans, et qui fait paraître ces derniers de fort bonnes gens s'ils le supportent. Philippe fait cependant arrêter son fils, et ordonne qu'on le traîne dans une noire prison. Alfieri nous apprend que, dans le premier jet de sa tragédie, le conseil était au quatrième acte; il était alors la conséquence de cette altercation, et l'épée tirée par D. Carlos servait sans doute de prétexte à l'accusation de parricide. Alfieri a interverti cet ordre, pour que l'accusation de Philippe parût plus gratuite, et qu'elle excitât d'autant plus d'horreur. Il me semble qu'il a mal fait; il résulte de la confusion, dans la marche de la pièce, de cette seconde accusation qui vient après la première; et si Alfieri voulait que la dénonciation que fait Philippe au conseil, fût absolument gratuite, il devait supprimer cette imprudente prise d'armes, qui n'est point naturelle, que rien ne justifie, et dont il ne résulte rien.

Pendant qu'on entraîne Carlos en prison, Isabelle survient; elle se trouble, et Philippe augmente son trouble par des discours équivo-

ques sur le prince, qui lui donnent occasion de se compromettre toujours plus à ses yeux. Son amour ne peut presque plus avoir échappé à l'observation du tyran; elle-même craint d'en avoir trop dit, et de s'être laissé pénétrer. Comme elle est restée seule, Gomez survient, portant au roi la sentence du conseil qui condamne Carlos à mort. Il indique à la reine le message dont il est chargé, il gagne sa confiance en plaignant le prince, il l'amène à manifester tout l'intérêt qu'elle prend à lui. A son tour, il dévoile l'atroce caractère de Philippe, il ne laisse aucun doute sur l'innocence de Carlos; il promet enfin à la reine de l'introduire dans sa prison, et quoique d'abord on ait pu croire que Gomez ne sacrifie Philippe devant la reine, que pour engager celle-ci à parler, il résulte de l'assistance qu'il promet, un renouvellement d'espérance dans le spectateur, qui soutient l'intérêt de la pièce.

La scène du cinquième acte est dans la prison, Carlos y est seul, attendant la mort avec constance; il tremble seulement que son père n'ait quelque soupçon de l'amour d'Isabelle: ses discours, ses regards l'ont troublé. Tout à coup Isabelle entre elle-même dans sa prison; elle annonce à D. Carlos sa mort prochaine, s'il ne veut pas fuir; mais Gomez, dit-elle, a préparé sa fuite; c'est à lui qu'elle doit l'entrée de

ce lieu de ténèbres. Alors Carlos reconnaît l'abîme où elle est tombée avec lui : « Si ce mi-» nistre impie d'un roi impie t'a dit la vérité », s'écrie-t-il, « c'est avec la vérité qu'il t'a trom-» pée ! » Il la sollicite de fuir pendant qu'il en est temps encore ; de sauver sa réputation, d'ôter tout prétexte à l'atroce vengeance du roi. Mais pendant qu'elle résiste, Philippe survient ; il exprime sa joie féroce de les tenir enfin tous deux dans ses filets. Il a connu leur amour dès son origine ; il en a connu les progrès ignorés d'eux-mêmes. Ce n'est pas par le cœur qu'il est jaloux, c'est par son orgueil offensé, et il a soin de le dire. Carlos essaie de justifier Isabelle, mais elle rejette toute excuse ; elle désire la mort pour sortir de cet horrible palais ; elle provoque Philippe par des discours outrageans, et de nouveau Alfieri met ses propres sentimens, sa propre haine dans la bouche de ses personnages. Gomez revient, et rapporte, avec une coupe, un poignard teint encore du sang de Perez. Philippe offre le choix aux deux amans entre le fer et le poison. Carlos choisit le fer, et se poignarde ; Isabelle se félicite de mourir, et Philippe, pour mieux la punir, la condamne à vivre ; mais elle arrache au roi son propre poignard, et se tue à son tour. Ce petit coup de théâtre escamoté, me paraît au-dessous de la dignité d'Alfieri. On ne dérobe pas aisément

aux rois leur poignard, et il ne vaudrait guère la peine de calculer si juste l'action, si la catastrophe doit dépendre du hasard, de ce qu'Isabelle se trouve à droite plutôt qu'à gauche du roi ; de ce que le poignard de celui-ci, s'il en porte un, n'est pas recouvert par sa ceinture, ou le pan de son habit.

Tel est le Philippe d'Alfieri, qui peint avec une si effrayante vérité la profonde dissimulation du monarque espagnol, qui jette un voile lugubre sur ses conseils et sa politique, et qui le conduit jusqu'à la fin de la pièce, sans lui avoir fait révéler à personne sa secrète pensée. Si nous traitons un jour de la même manière du théâtre allemand, nous pourrons comparer avec cette pièce terrible le D. Carlos de Schiller. Le poète allemand a bien mieux représenté les mœurs de la nation, le temps, les circonstances ; mais il est resté fort au-dessous d'Alfieri dans le caractère même de Philippe : il l'a dépouillé de toute cette terreur qui tient au sombre et imperscrutable silence, dont ce tyran s'environnait. C'est un coup de maître d'Alfieri, que d'avoir donné un confident à Philippe, auquel il ne dit rien, même au moment où il l'introduit dans ses secrets. Le concert muet de Gomez, de Léonard et du roi, pour le crime, excite la plus profonde terreur ; tandis que Schiller a donné à son Philippe de l'ouverture

de cœur, qu'il lui en a donné même pour le marquis de Posa, dont le caractère tout allemand ne pouvait jamais s'accorder avec celui du roi.

FIN DU TOME SECOND.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

CHAPITRE XI.

Boccace; Littérature italienne à la fin du quatorzième et pendant le quinzième siècle.

CHAPITRE XII.

Politien, Pulci, Boiardo, l'Arioste.

CHAPITRE XIII.

Alamanni, Bernardo Tasso, le Trissin, le Tasse.

CHAPITRE XIV.

Suite du Tasse.

CHAPITRE XV.

Eclat de la Littérature au seizième siècle. Trissin, Ruccellai, Sanazzar, Berni, Macchiavel, P. Arétin, etc.

CHAPITRE XVI.

Décadence de la Littérature italienne au dix-septième siècle, Seicentisti.

CHAPITRE XVII.

Dix-huitième siècle. Métastase.

CHAPITRE XVIII.

Suite de la Littérature italienne au dix-huitième siècle, Comédie, Goldoni.

CHAPITRE XIX.

Suite de la comédie italienne. Gozzi, Albergati, Avelloni, Federici, Gherardo de Rossi, Giraud, Pindemonti.

CHAPITRE XX.

Alfieri.

FIN DE LA TABLE DU SECOND VOLUME.